

MAST Colloquia Vol.7 — Museu:Instituição de Pesquisa

MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS - MAST  
Rua General Bruce, 586 - São Cristóvão  
CEP 20921-030 - Rio de Janeiro - RJ  
Tel.: 2580-7010 Fax.: 2580-7339

# MAST Colloquia Vol.7

Museu:  
Instituição  
de Pesquisa



# **MAST Colloquia- Vol.7**

Museu: Instituição de Pesquisa

Museu de Astronomia e Ciências Afins – MCT  
Rio de Janeiro  
2005

**Museu de Astronomia e Ciências Afins — 2005**

**COORDENAÇÃO DO MAST COLLOQUIA**

Marcus Granato e Cláudia Penha dos Santos

**ORGANIZAÇÃO DA EDIÇÃO**

Marcus Granato e Cláudia Penha dos Santos

**CAPA E DIAGRAMAÇÃO**

Luci Meri Guimarães da Silva & Márcia Cristina Alves

**TRANSCRIÇÃO DAS FITAS**

Izis Escócia Moureira de Oliveira

**REVISÃO DAS TRANSCRIÇÕES**

Paulo Noronha Melo Noronha Filho

Luciene Pereira Carris Cardoso

Marcus Granato

**REVISÃO FINAL**

Alberto Delerue

As opiniões e conceitos emitidos nesta publicação são de inteira responsabilidade de seus autores não refletindo necessariamente o pensamento do Museu de Astronomia e Ciências Afins.

É permitida a reprodução, desde que citada a fonte e para fins não comerciais.

**FICHA CATALOGRÁFICA**

Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST

M986      Museu Instituição de Pesquisa. - Organização de:  
Marcus Granato e Claudia Penha dos Santos. —  
Rio de Janeiro : MAST, 2005.  
100p. (MAST Colloquia; 7)

Inclui bibliografia e notas.

1.Museologia. 2.Museologia-Pesquisa.I.Granato,  
Marcus. II.Santos, Cláudia Penha. III. Título

CDU 069

## Sumário

<b>APRESENTAÇÃO . . . . .</b>	<b>05</b>
<b>PENSANDO SOBRE OS OBJETOS . . . . .</b> <i>Susan M. Pearce</i>	<b>11</b>
<b>PALESTRAS . . . . .</b>	<b>23</b>
<b>O OBJETO DE ESTUDO DA MUSEOLOGIA . . . . .</b> <i>José Mauro Matheus Loureiro</i> <i>Ana Lúcia Siaines de Castro(debatedora)</i>	<b>25</b>
<b>A PESQUISA COMO CULTURA INSTITUCIONAL: OBJETOS, POLÍTICA DE AQUISIÇÃO E IDENTIDADES NOS MUSEUS BRASILEIROS . . . . .</b> <i>José Neves Bittencourt</i>	<b>37</b>
<b>PESQUISA MUSEOLÓGICA . . . . .</b> <i>Mário Chagas</i>	<b>51</b>
<b>COLEÇÕES QUE FORAM MUSEUS. MUSEUS SEM COLEÇÕES, AFINAL QUE RELAÇÕES POSSÍVEIS? . . . . .</b> <i>Luciana Sepúlveda Köptcke</i> <i>Marcio Ferreira Rangel (debatedor)</i>	<b>65</b>
<b>MUSEOLOGIA E PESQUISA:PERSPECTIVAS NA ATUALIDADE . . . . .</b> <i>Tereza Cristina Scheiner</i>	<b>85</b>



## Apresentação

O Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST , no âmbito de suas competências regimentais, organiza anualmente uma série de palestras denominada *MAST Colloquia* sobre temas relacionados às suas áreas de atuação. Entre 1996 e 2001, teve a finalidade de colher depoimentos de cientistas a respeito da prática de diversas áreas das ciências. Particularmente, tratou da memória recente das ciências brasileiras.

Com um intervalo de um ano, o programa anual de palestras foi retomado em 2003, agora apresentando como eixo estrutural a Museologia e é a partir dela que derivam as temáticas que serão desenvolvidas nos próximos anos. Esse volume, que ora publicamos, reúne textos com reflexões sobre um tema controverso que intitulamos “*Museu: Instituição de Pesquisa*” e as várias formas de sua compreensão.

A escolha desse tema teve por motivação as reflexões realizadas no âmbito da equipe da Coordenação de Museologia (CMU) do MAST, principalmente durante o período de grave crise que acometeu a instituição recentemente, na qual o caráter de instituição de pesquisa do museu foi colocado em cheque. As controvérsias que daí surgiram evidenciaram diferentes olhares e mesmo ressaltaram preconceitos, até certo ponto surpreendentes.

O MAST Colloquia 2003, estruturado em encontros mensais em que, sempre que possível, à fala de um palestrante se segue o discurso do debatedor, consistiu principalmente em uma oportunidade de debate produtivo e caloroso. Em todos os eventos destacou-se o interesse do público e sua participação após as falas, levantando questões e traduzindo inquietações construtivas, que tornaram as discussões interessantes e

educativas, muitas vezes perdurando por tempo maior que as próprias palestras. Infelizmente, não foi possível transcrever aqui esses debates. As palestras proferidas durante o ano de 2003 foram:

#### *Maio*

Tema: “O objeto de estudo da Museologia”

Palestrante: José Mauro M. Loureiro, UNI-RIO

Debatedora: Ana Lucia S. de Castro, ECO/UFRJ

#### *Junho*

Tema: “A pesquisa como cultura institucional: objetos, política de aquisição e identidades nos museus brasileiros”

Palestrante: José N. Bittencourt, Museu Histórico Nacional

Debatedor: Cícero Antonio F. de Almeida, UNI-RIO

#### *Julho*

Tema: “A pesquisa museológica”

Palestrante: Mário Chagas, UNI-RIO

Debatedor: Vânia Dolores E. de Oliveira,

#### *Agosto*

Tema: “Coleções como fonte de estudo”

Palestrante: Luciana Sepúlveda Köptcke, COC/FIOCRUZ

Debatedor: Márcio F. Rangel, Doutorando COC

#### *Setembro*

Tema: “Tendências contemporâneas da pesquisa museológica”

Palestrante: Tereza Cristina Scheiner, UNI-RIO

O MAST procura, com essa iniciativa de publicação, contribuir para o aprofundamento das questões em uma de suas áreas de atuação, trazendo textos que possam auxiliar aos profissionais e estudantes interessados nessa temática. Esperamos também que se constitua numa ajuda àquelas pessoas que necessitam de uma melhor compreensão sobre a complexidade da instituição Museu, de modo que possam chegar à conclusão de que o museu e a pesquisa estão intrinsecamente ligados.

Escolhemos para texto introdutório uma tradução de um capítulo do livro “*Interpreting Objects*”, de autoria da professora emérita do curso de museologia da Leicester University (Inglaterra), Dra. Susan M. Pearce. Obtivemos especial permissão da editora *Routledge* e da autora para publicação, o que muito nos honra. Acreditamos que a divulgação em maior escala, com a versão em português, das idéias dessa importante pesquisadora, poderá auxiliar em muito aos profissionais da área de museus. Aqui temos, como tema central, o estudo dos objetos através da abordagem da cultura material. Eles serão, como veremos adiante, tratados de forma diversa por quase todos os palestrantes, o que os coloca como tema unificador dos discursos. Permito-me destacar alguns aspectos dos discursos e alguns pontos, dentre os muitos apresentados pelos palestrantes.

A partir do primeiro encontro, protagonizado por José Mauro M. Loureiro e pela debatedora, Ana Lúcia S. de Castro, já foi possível verificarmos as dúvidas e controvérsias que cercam a relação pesquisa - museu. Questões estimulantes são aqui apresentadas como, por exemplo, as dúvidas sobre ser a Museologia uma ciência e sobre a relação entre a sociedade e o museu. Ambos os palestrantes, em suas visões, reforçam o fato da Museologia ser um saber recente e em fase de consolidação e, talvez por isso, não obstante suas dificuldades, mostrar-se como área fecunda, por permitir um repensar permanente.

Loureiro considera *a Museologia como conjunto multidisciplinar de saberes e discursos de caráter teórico e instrumental voltado para a mediação das redes de significados e sentidos produzidas pelos seres humanos.*

Interessante é a visão de um historiador que não mais se considera como tal, como diz José Neves Bittencourt. O autor destaca as



relações fundamentais entre a instituição museu e os objetos a serem coletados e que vão constituir seu acervo. Para ele, esse é o tema central da pesquisa museológica. A partir disso, os historiadores que atuam em museus teriam como obrigação: interpretar os acervos em suas características materiais e de sentido, interpretar a instituição, produzir políticas e estratégias. Bittencourt traça uma relação inequívoca entre o cerne de um museu, que são suas coleções, e a atividade de pesquisa. É através dessa atividade que essas coleções se desdobram e se multiplicam.

Mário Chagas discutiu as relações entre a pesquisa e o museu: “definições de pesquisa e museu”; “pesquisa como função básica dos museus”; “museu como campo de pesquisa” e “pesquisa museológica”. Vale destacar, entre as suas muitas reflexões, duas de suas conclusões com as quais concordamos plenamente e que são importantes para a compreensão geral do tema desse *colloquia*:

*“.. A pesquisa é uma função básica do museu. Ela faz parte da identidade do museu. Então, um museu que não desenvolve pesquisa é um museu que está perdendo a sua identidade. Ele poderá ser um mostruário, poderá ser uma coleção, poderá ser uma outra coisa qualquer, mas não será um museu.”*

*“.....entendemos a pesquisa museológica como a produção de conhecimento original com base em determinados métodos e critérios científicos e com especial concentração no campo dos museus e da museologia.”*

Luciana Sepúlveda nos apresenta um olhar detalhado sobre as coleções e o colecionismo, destacando que nessa prática se estabelece uma relação de apropriação do invisível e mostrando como os objetos sempre estiveram no centro dos museus. Aqui ela clareia o porquê da importância dos objetos museológicos e qual a relação com o imaginário do público visitante.

*“Os objetos são portadores de sentido, reveladores de outros mundos, vias de acesso entre tempo presente e pretérito, revestindo-se de simbolismo.”*

Márcio Rangel, debatendo as idéias colocadas por Sepúlveda, toca num aspecto particularmente importante para museus de ciência e técnica, como, a nosso ver, é o caso do MAST. Trata-se da discussão sobre o retorno à funcionalidade dos objetos incorporados aos museus, dimensão essa relacionada ao período de sua inserção na sociedade. Aqui, os procedimentos de conservação e restauração desses objetos são determinantes para que o respeito às marcas do tempo seja prevalente. Segundo Rangel, o artefato que se constitui em objeto museológico não possui mais a função utilitária, adquirindo outras atribuições.

Para as coleções de objetos científicos e tecnológicos esse debate não está finalizado, embora cada vez mais os museus de C&T reconheçam o caráter histórico de suas peças e a necessidade de uma conservação que respeite os vestígios do passado.

A última palestra desse MAST *Colloquia* veio coroar a série, com Teresa Cristina M. Scheiner discutindo com profundidade o Museu e a Museologia. No seu discurso, a palestrante faz uma revisão primorosa dos momentos importantes e dos fatos que vêm contribuindo para a discussão sobre o tema.

Segundo a autora, *pensar o Museu na atualidade implica em admitir a sua face fenomênica, capaz de assumir diferentes formas e apresentar-se de diferentes maneiras, de acordo com os sistemas simbólicos de cada sociedade. E ainda, a Museologia deve ser compreendida, hoje, como o campo do conhecimento dedicado ao estudo e análise do fenômeno Museu, enquanto representação da sociedade humana, nos diferentes tempos e espaços sociais.*

Finalmente, Teresa Scheiner vai além, afirmando que a investigação museológica pode constituir um poderoso auxílio no reconhecimento da inserção do Museu nos sistemas políticos, econômicos e sociais das diferentes sociedades. Sugere ainda algumas linhas específicas de pesquisa para a área: Museu e Real; Museu e Sociedade; Museu e Informação; Museu e Criação; Museu e Patrimônio; Museu e Comunicação.

Dos discursos que foram pronunciados durante o MAST *Colloquia* e, também, das discussões que sobrevieram, podemos claramente concluir sobre a grande complexidade que é um museu e daí a dificuldade de formatar uma teoria museológica. Por outro lado, a correlação museu-pesquisa é característica fundamental dessa instituição multidisciplinar. Essa consciência é importante e permite que os museus não sejam reduzidos e tratados equivocadamente, como fala Ana Lúcia Siaines de Castro, como bibliotecas ou arquivos, que sejam entendidos em suas diversas dimensões, a da comunicação, a da educação, a da pesquisa e a da preservação do patrimônio.

Marcus Granato  
Coordenador de Museologia  
MAST/MCT



**PENSANDO SOBRE OBJETOS<sup>1</sup>**  
*Susan M. Pearce*

## Nota Biográfica

Susan Pearce é professora emérita de Estudos Museológicos na Universidade de Leicester (Inglaterra). Depois de vinte anos de experiência em museus regionais e nacionais, ocupou sucessivamente a chefia do Departamento de Estudos Museológicos, Reitora da Faculdade de Artes e a pro-vice-Reitoria nessa mesma universidade. Foi eleita presidente da Associação de Museus, em 1992, e vice-presidente da Sociedade Londrina de Antigüidades, em 2002. Autora de muitos livros e trabalhos, sendo os mais recentes *Contemporary Collecting* (Sage, 1996) e *South Western Britain in the Early Middle Ages* (Leicester University Press/Continuum, 2004), trabalhou no Ártico Central (bolsa de estudos Churchill) e na Califórnia (pesquisadora visitante em Berkeley), além de ter proferido palestras em várias partes do mundo.

*Este trabalho apresenta uma nova abordagem ao desenvolvimento de um modelo para o estudo de artefatos, utilizando como base a perspectiva arqueológica. O trabalho inclui também uma avaliação do modelo de McClung Fleming, por ele desenvolvido, no contexto do estudo realizado em Winterhutor, Delaware, sobre as artes aplicadas primitivas americanas. O trabalho de Fleming tem influenciado a maioria dos trabalhos subseqüentes nessa área de construção de modelos.*

**N**a visão da maioria dos curadores – dentre os quais inclui-se a presente autora – as coleções são a parte central de um museu. A posse de coleções, de objetos reais e espécimes é o que, nos aspectos fundamentais, distingue o Museu de outras instituições. Essas coleções são a base a partir da qual se espraia a maioria das outras atividades de um museu. Para aqueles que, como nós, pertencem à área da história humana nos museus – pesquisadores das belas artes e artes aplicadas, etnógrafos, historiadores sociais, historiadores da ciência e da tecnologia, historiadores militares e arqueólogos, as nossas coleções são compostas de artefatos que podem ser definidos como objetos feitos pelo homem através da aplicação de processos tecnológicos. Na prática, o termo “artefato” é normalmente mais reservado para bens móveis do que para estruturas e está relacionado a matéria morta ou materiais inorgânica; não precisamos nos deter aqui sobre argumentações refinadas acerca do status das rosas chá híbridas ou das miniaturas de bassês enquanto artefatos.

A curadoria de artefatos é, portanto, um tema central, mas, ao longo dos anos, pouco esforço tem sido realizado para o desenvolvimento da disciplina dos estudos da cultura material em comparação a outros aspectos da preservação de coleções. Isso não é surpreendente; muitos de nós se ocuparam de coleções cujas necessidades evidentes eram a documentação e a guarda, mais do que o estudo de artefatos, e, de qualquer forma, a cultura material em si recebeu uma cotação baixa do mundo acadêmico como um todo. No entanto, em quatro décadas de trabalho árduo no pós-guerra, a curadoria profissional deixou sua marca em nossas reservas técnicas, enquanto que o estudo de objetos está agora recebendo atenção verdadeira, especialmente entre os “novos” antropólogos e arqueólogos. Os estudos sobre a cultura material nos museus necessitam de um embasamento teórico mais seguro e completo, a partir da disposição de se abordar grandes temas, embora alguns deles possam ser difíceis ou enganosos, ou embora possa parecer grande o abismo entre a posição teórica e o material pouco documentado ou as coleções em alguns dos museus menores ou a disponibilidade de especialistas específicos para os estudos. Um dos reflexos disso pode ser observado no número de artigos orientados para o estudo dos objetos que tem aparecido recentemente (Porter e Martin 1985).

Os objetos incorporam informações únicas sobre a natureza do homem na sociedade: nossa tarefa é a elucidação de abordagens através das quais isso possa ser recuperado, uma contribuição única que as coleções museológicas podem dar para a compreensão de nós mesmos. Os possíveis produtos dessa reflexão são bastante fascinantes por si sós, mas muitos sub-produtos podem surgir nos caminhos pelos quais abordamos as exposições e o ensino

museológico. Ataques de intelectualismo árido ou elitismo estão bem fora do alvo, já que nenhuma profissão pode negligenciar suas raízes teóricas.

## **A natureza dos artefatos**

Como nos diriam os filósofos lingüistas, artefatos – objetos feitos pelo homem – são objetivos em relação ao homem, o sujeito. Eles têm uma realidade externa e, assim, deveria ser possível visualizar a diversidade completa dos tipos de artefatos e distinguir as propriedades que cada um possui, que são acessíveis aos modos apropriados de análise e interpretação e, juntas, nos oferecem uma percepção do conjunto de artefatos na organização social. Em outras palavras, deveria ser possível fazer as perguntas como, o quê, quando, onde, por quem e por quê a respeito de cada artefato e receber respostas interessantes.

Tendo essas questões em mente, um modo útil de organizar as propriedades de um objeto para o estudo dos artefatos é dividi-las em quatro áreas principais: *material*, que inclui o material constituinte do objeto em si; *design*, construção e tecnologia; *história*, que inclui uma descrição detalhada de seu uso e função; *ambiente*, envolvendo todas as relações do artefato com o espaço; e *significado*, que abrange suas mensagens emocionais e psicológicas. O resumo de nossa compreensão dessas propriedades pode ser descrito como interpretação.

## **Modelos para estudos dos artefatos**

A maioria dos trabalhos voltados à apresentação dos estudos de artefatos de uma forma sistemática e coerente tem se baseado na abordagem já citada das propriedades dos objetos, sendo quase todos desenvolvidos na América do Norte. Um dos trabalhos pioneiros foi o de Montgomery (1961), no qual ele estabelece uma série de “14 passos ou práticas” através dos quais o perito pode alcançar seu objetivo determinando “a data e o lugar de manufatura; o autor, se possível; e onde, dentro do grupo de objetos similares, ele se coloca, no que se refere a suas condições, excelência de execução e êxito como trabalho de arte.”

As etapas desse modelo cobrem atributos dos artefatos como sua forma, análise de materiais, técnicas empregadas, função, história e avaliação, e todos esses aspectos, de uma forma ou de outra, sempre farão parte de qualquer estudo formal do artefato; no entanto, a ênfase na competência sobre o assunto e a suposição de que o olhar treinado pode julgar o “êxito de um objeto de arte” limita sua aplicação à área das artes aplicadas européias e norte-americanas, para a qual, em verdade, Montgomery desenvolveu o modelo. No caso da cultura material como campo de estudo, palavras como “êxito” e “fracasso” são irrelevantes, embora a qualidade do objeto comparado a outros de seu tipo, aos olhos tanto de quem o produziu, quanto de quem o utiliza e de seus estudiosos, será importante para a nossa compreensão do todo da peça, e devemos não somente aspirar a uma simples avaliação, mas



também a formas de compreensão que nos levem a entender por que os valores de um objeto têm um carácter particular e por que eles são importantes.

Assim como Montgomery, E. McClung Fleming desenvolveu sua abordagem do tema a partir do Museu Winterthur – Programa de Estudos da Cultura Americana Antiga da Universidade de Delaware – e, em 1974, publicou uma proposta de modelo para o estudo de artefatos. Esse modelo, segundo Fleming, utiliza duas ferramentas conceituais:

- uma classificação das propriedades de um artefato em cinco níveis – sua história, material componente, construção, design e função;
- quatro operações a serem implementadas sobre essas propriedades, em associação a informações suplementares (**Figura 1**).

Cada operação pode envolver cada uma das cinco propriedades; a identificação é a base para qualquer etapa seguinte e a interpretação é o coroamento desse trabalho.

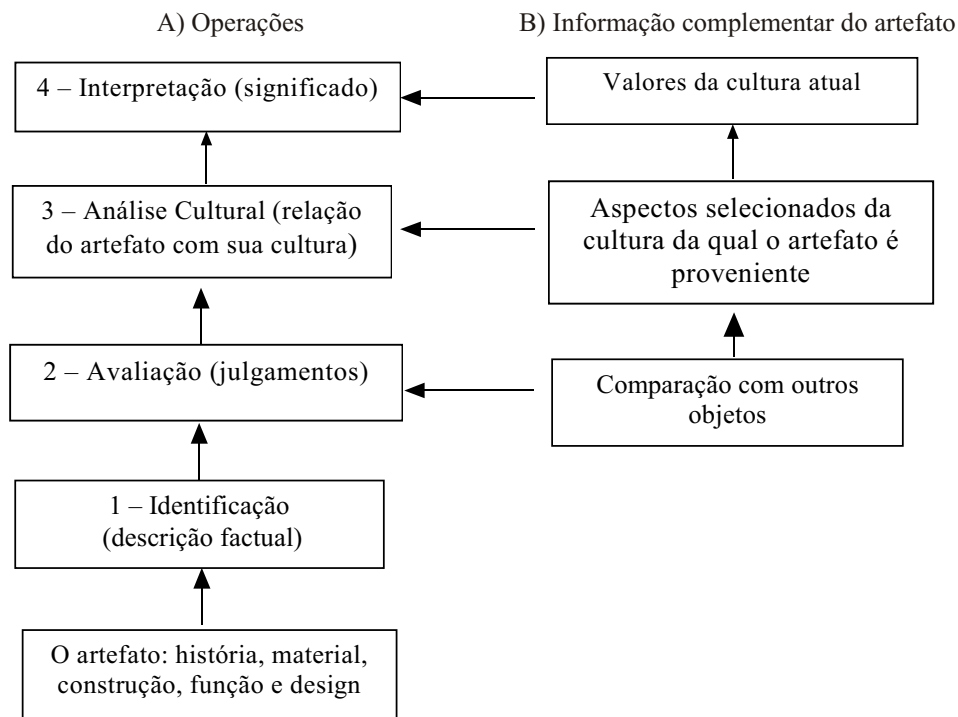


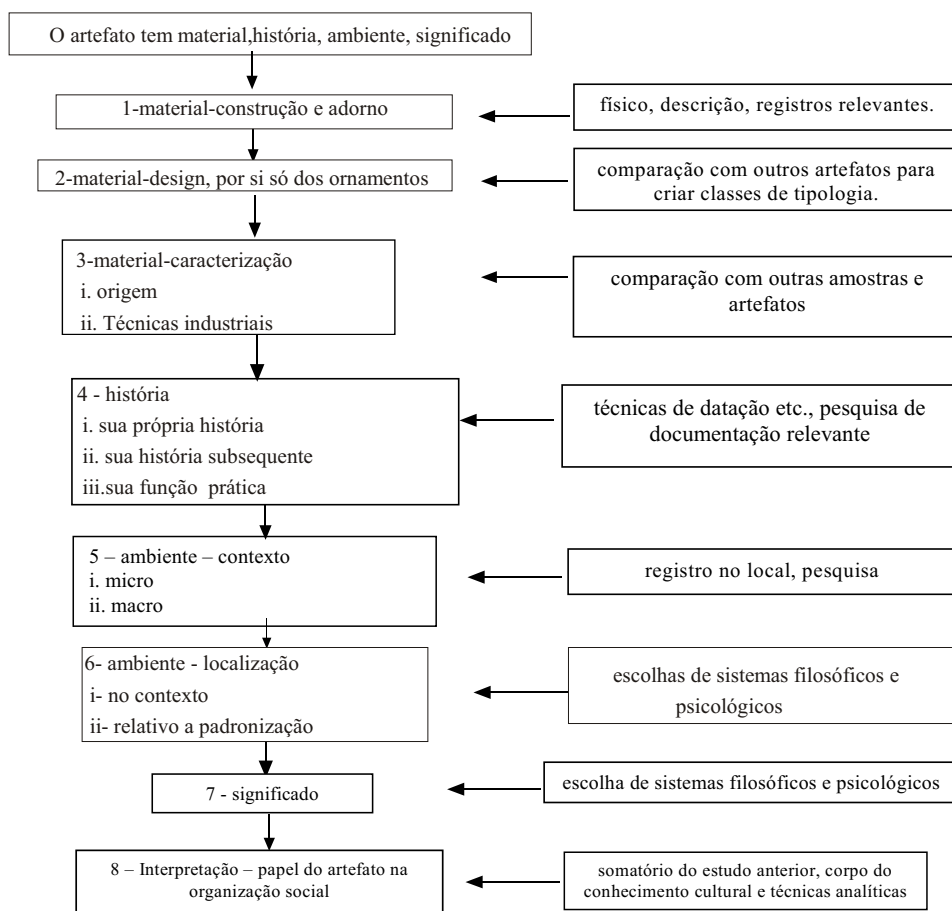
Figura 1 – Modelo para estudos de artefatos (depois de E. McClung Fleming, 1974).

O modelo de Fleming é aplicável a todo o vasto campo da cultura material e somos gratos à sua forma sistematizada de apresentação. No formato de um esquema, é adotada uma abordagem referencial cruzada, na qual uma série de propriedades e análises são aplicadas entre si, e isso pode ser incômodo quando se estuda um artefato individual. Fundamentalmente, as propriedades selecionadas são passíveis de crítica. A construção e o design de um artefato são aspectos muito relacionados entre si para serem considerados em separado e podem ser entendidos como aspectos do corpo material do artefato. A função prática é relacionada à forma de uso da peça e, portanto, melhor considerada como parte de sua história. As relações espaciais do artefato são omitidas como atributo principal e aparecem somente durante o processo de análise cultural. A propriedade do significado do objeto é ocultada pela palavra “função”, utilizada no trabalho para cobrir tanto os usos como os papéis desempenhados, cuja descrição inclui o encanto e a comunicação como “funções não intencionais”, atributo que suscita muitas perguntas. O processo de análise cultural indicará como o objeto carrega “status”, idéias etc., como diz Fleming acertadamente; ele sugere ainda algumas formas através das quais é possível levar o estudo do artefato para além da descrição e em direção à explicação. Esse esforço, no entanto, é passível de considerável expansão e, apesar da dificuldade que isso certamente envolve, deve ser nossa primeira preocupação.

O modelo para os estudos com artefatos proposto aqui (Figura 2) é estruturado em torno das propriedades que foram discriminadas na seção anterior. Na coluna à esquerda, desenvolve-se o tema das propriedades dos artefatos que foram discriminadas, enquanto que à direita, sugerem-se estudos através de análises adequadas à cada propriedade. O ponto de partida óbvio é o corpo físico do objeto, os componentes a partir dos quais foi construído e qualquer adorno que a ele possa ter sido adicionado; assim, o estudo do artefato se iniciará com a descrição física da peça. Isto incluirá um registro escrito da descrição detalhada e completa dos aspectos construtivos e da ornamentação, na linguagem técnica apropriada, juntamente com medições relevantes, desenhos, fotografias e radiografias, ou seja, a documentação normal que, sempre que possível, um curador esperaria incluir como parte do registro básico de peças.

A identificação desses atributos físicos e sua organização em um conjunto de características significativas, que fazem parte do design geral da peça (em sentido não estético), permitem que o artefato seja comparado com outros de mesma tipificação geral, de maneira que seu posicionamento em seu grupo tipológico possa ser estabelecido de qualquer forma. A abordagem tipológica do estudo de artefatos tem sofrido amplas críticas nos últimos anos. Pode-se questionar de imediato que a racionalização das características significativas referidas acima é um processo tão subjetivo que as tipologias nascem na mente dos curadores, e não dentre os objetos mesmos, de onde elas impõem categorias nas quais os objetos são forçados a se ajustar, se necessário, através de argumentações específicas. Os objetos se relacionam entre si de forma objetiva; eles formam grupos por compartilharem características similares e é nosso trabalho criar esses grupamentos.

Uma vez determinado o princípio do grupamento tipológico, existem técnicas que procuram minimizar o elemento subjetivo. Em sua grande maioria, essas técnicas envolvem o registro de uma variedade de medições e seu processamento através de microcomputador, que pode ser utilizado para estabelecer os grupos de objetos em que os artefatos se inserem em faixas limitadas. Pela experiência da autora, obtida em estudos com obras em metal da Idade do Bronze, essa abordagem pouco nos leva adiante. O computador gera os mesmos grupos de objetos que a classificação feita manualmente e, em ambos os casos, as mesmas peças de difícil classificação são lançadas em áreas de incerteza. Sendo assim, a comparação de uma colher de prata recém-adquirida, por exemplo, com outras colheres, ou de um retrato recém-descoberto com o trabalho e a linha de outros retratos continuará sendo uma técnica fundamental para auxiliar na datação e determinação da origem.



**Figura 2** - Modelo proposto para estudos e artefatos

O terceiro par de caixas na figura 2 cobre a caracterização material do artefato, isto é, a análise dos materiais que constituem os objetos, a fim de estabelecer a origem do metal, pedra, madeira, argila etc., e as formas como esses materiais foram trabalhados antes da manufatura da peça e durante a mesma. A aplicação apropriada das técnicas petrológicas, metalúrgicas e outras formas científicas de análise tem sido comum no estudo de objetos arqueológicos, assim como em obras de arte, mas tais técnicas estão começando a ser empregadas em história social, etnografia e artes aplicadas e, se os programas de análise pudessem ser desenvolvidos nessas áreas na mesma escala em que têm sido aplicados, por exemplo, na cerâmica pré-histórica, certamente o ganho em conhecimento poderia ser bastante considerável e perspectivas amplas seriam abertas através de padrões de intercâmbio e técnicas industriais.

A partir das características materiais de um artefato, podemos nos defrontar com sua história. Que pode ser dividida em duas: a história do próprio objeto, isto é, os detalhes sobre seu fabricante e manufatura (caso seja possível recuperar), e sua utilização em seu próprio tempo e lugar; e a história subsequente na coleção, publicação e exposição. Essas informações estão relacionadas à pesquisa que envolve técnicas adequadas de datação científica, pesquisa histórica em documentação contemporânea e outras relevantes, a fim de determinar detalhes da carreira e associações do fabricante e o maior número de fatos possível sobre o objeto. Relacionam-se também de forma bem estreita com as pesquisas anteriores as investigações para estabelecer a função do objeto em seu próprio tempo e, talvez, posteriormente: lançadeiras de madeira, que originalmente faziam parte de teares mecânicos nas fábricas de Lancashire, se encontram agora sendo utilizadas como suportes de termômetro e decorando salas de estar.

Os objetos encontram-se relacionados localmente a outros artefatos e ao contexto e o estudo dessas relações pode ser muito produtivo para a compreensão do papel do artefato. Inevitavelmente, não se terá o registro da maioria dos detalhes sobre materiais em coleções antigas e, assim, a compreensão que daí poderia resultar está irremediavelmente perdida; por outro lado, as oportunidades são interessantes para materiais que estão sendo incorporados. A fim de entender essa dimensão do artefato é necessário estabelecer seu contexto, dividido em micro contexto, que cobre, digamos, um metro cúbico do ambiente em torno do objeto, fornecendo detalhes sobre os objetos relacionados que estão nessa vizinhança – recipientes, fragmentos etc.; e macro contexto, que pode ter o tamanho que pareça ser útil e que certamente envolverá detalhes da oficina, igreja ou quarto de onde veio o objeto, e o povoado, construção ou paróquia em que estes estavam situados. A título de exemplo, nossa avaliação da cabeça de bronze de um cajado de uma “Sociedade de Amigos” será consideravelmente melhor se soubermos com o que a peça costumava ser guardada e onde ela ficava.

A demarcação dos mapas de distribuição das classes tipológicas dos objetos em seu contexto tem sido uma técnica arqueológica padrão desde os primeiros estudos, e pretendia-se mostrar a configuração das classes de artefatos no contexto da geologia natural, planaltos e planícies, sistemas de rios, rotas de viagens e fontes de comida e de matéria prima. Essa abordagem é utilizada em menor grau nas outras disciplinas da cultura material, provavelmente porque, ao que se suspeita, grande parte do trabalho detalhado sobre o tema

que se torna necessário permanece à espera de ser realizado; por exemplo, ainda não foi muito estudada a distribuição de classes particulares de bens provenientes de pequenos centros locais de manufatura em distritos urbanos e rurais, mas quando isso ocorrer, tal distribuição deverá ser analisada de acordo com essas linhas.

A aplicação das técnicas dos geógrafos humanistas, particularmente aqueles da escola de análise de posição, como Lösch e Christaller (resumido e discutido em Hagget, 1956), está no mesmo caso. O trabalho desses autores e de seus seguidores e críticos cada vez mais sofisticados sugere que a vida social forma padrões no contexto que são repetitivos e que refletem, em seu caráter, o caráter da sociedade a que se relacionam. A aplicação dessa abordagem também depende da criação de tipos de objetos a partir de trabalho local detalhado, mas seria interessante construir conjuntos de informações sobre materiais em nossas coleções que nos permitissem mapear padrões locais de oficinas de ferreiros, mercados locais e grandes e pequenas olarias em relação às áreas que serviam e a outros territórios sociais, como paróquias.

Finalmente, chegamos ao momento de considerar o significado do artefato para seu próprio tempo e lugar e para nós mesmos, uma vez que essas abordagens são freqüentemente diferentes: uma máscara Yoruba do século XIX tem um determinado grupo de significados para os Yoruba e um grupo bastante diferente para os colecionadores do século XX. Aqui nos defrontamos com a questão do papel psicológico do artefato; isso, de alguma forma, juntamente com a caracterização material, se aproxima mais do núcleo dos estudos do artefato, uma vez que são objetos – tangíveis, permanentes e materiais – que podem incorporar uma carga de significados emocionais, coletivos e individuais e, assim, é no desenvolvimento de reflexões sobre esse tipo de questão que os estudiosos da cultura material talvez possam dar sua contribuição mais importante e particular à nossa compreensão do homem na sociedade.

Os objetos são importantes para as pessoas porque atribuem prestígio e posição social; em termos sociais, a maioria das peças pertencentes às nossas coleções de vestuário, belas artes e artes aplicadas sobreviveu por essa razão. Os objetos – especialmente aqueles pertencentes às esferas religiosa e cerimonial ou aqueles constituídos de materiais de alto valor, como metais preciosos, marfim e âmbar – simbolizam, de modo único, estados mentais e relações sociais entre os homens e entre os homens e seus deuses. Objetos cerimoniais adquirem sua forma a partir da combinação de um ofício socialmente apropriado e dos impulsos provenientes de níveis profundos da psique humana. As Cruzes de Vitória foram produzidas pela fundição do bronze porque a fundição de metais era um ofício proeminente entre as técnicas industriais da metade do séc. XIX, mas a forma da cruz segue idéias cristãs de paixão e sacrifício profundamente engastadas na tradição ocidental.

É possível analisar esses papéis de forma mais sistemática para produzir uma base teórica que os tornará inteligíveis de modo mais universal e menos específico? Um seguidor de Jung poderia questionar que nós atribuímos significado simbólico a esses objetos, que

formam pontes entre o consciente e o inconsciente ou elementos de sombra da nossa personalidade, nos auxiliando a lidar com características socialmente indesejáveis. É questionável; quando falamos sobre beleza em um objeto, estamos na verdade nos referindo ao fabuloso trabalho de artesanato relacionado a um tema e um tratamento sensível desse tema que corresponde de forma bem próxima às nossas necessidades de reconciliação interna e confiança. A escolha do tema e a expressão das reflexões com os quais ele está revestido serão diferentes de uma sociedade para outra; a beleza está nos olhos de quem vê. Um estruturalista que siga Lévi-Strauss e seus discípulos poderia procurar estabelecer pares opostos de tipos de materiais, ou tipos de objetos, e estabelecer relações com as estruturas binárias da sociedade e da mente humanas; McGhee(1977) tem sugerido que, entre os esquimós, o marfim das morsas e das galhadas dos caribus ocupam a esfera da cultura material numa classe de pares opostos que, junto com os outros pares na mesma classe, como terra e mar, verão e inverno e homem e mulher, estruturam a vida dos esquimós. Os objetos tomariam seu lugar, portanto, ao lado das outras criações do homem na sociedade, assim como os sistemas de parentesco ou esquemas de povoamento, todos manifestando padrões universais subordinados a uma variedade superficial imensa.

O último par de caixas na Figura 2 representa a fase final do estudo dos artefatos, a interpretação. Nessa fase serão correlacionadas todas as informações e reflexões já reunidas e será organizada a série mais completa possível de análise social – conhecimento dos padrões de parentesco local, autoridade, estruturas, formas de economia etc. – a fim de visualizar o significado do objeto na sociedade, da mesma forma, por exemplo, que Nigel Barley tem discutido os significados dos tecidos entre os Dowages do norte de Camarões (1993).

## **ALGUMAS CONCLUSÕES**

Algumas conclusões parecem surgir desta discussão. Deve ser reafirmado aqui que nem todos os materiais que estão em nossas coleções são capazes de responder a essas abordagens, nem podemos esperar estudar todos os nossos materiais na mesma profundidade; mas um dos objetivos deste trabalho foi estabelecer uma abordagem ao estudo dos artefatos com potencial para ser aplicada sobre a vasta gama da cultura material, embora, evidentemente, os artefatos diferenciar-se-ão quanto ao grau a que responderão às várias técnicas. Não é por acaso que algumas das abordagens aqui discutidas sejam mais familiares para os arqueólogos e antropólogos do que para os estudantes de outras áreas da cultura material, e uma das minhas expectativas ao escrever este trabalho foi incentivar a discussão.

Alguns dos tópicos que nós abordamos aqui, especialmente as interpretações estruturalista e simbólica, juntamente com outras técnicas interpretativas, são temas muito importantes que eu espero aprofundar em trabalhos posteriores. Enquanto isso, este trabalho e este modelo para o estudo de artefatos é oferecido como uma contribuição para o debate.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Jim Roberts que preparou as duas figuras aqui apresentadas.

## **TRADUÇÃO**

Marcus Granato

## **NOTAS**

1. Capítulo 18 do livro *Interpreting Objects*. London : Routledge Ed., 1999. (Leicester Readers in Museum Series).

2. Este trabalho foi publicado originalmente no *Museums Journal* 85 (4), pp. 198-201.

## **REFERENCIAS**

Barley, N. (1983) 'The warp and woof of culture', *Royal Anthropological Institute News* 59: 7-8.

Fleming McClung, E. (1974) 'Artefact study: a proposed model', *Winterthur Portfolio* 9: 153-61.

Haggett, R. (1956) *Locational Analysis in Human Geography*, London: Arnold.

McGree, R. (1977) 'Ivory for the sea woman: the symbolic attributes of a prehistoric technology', *Canadian J. of Archaeology* 1: 141-9.

Montgomery, C. (1961) 'Some remarks on the practice and science of connoisseurship', *American Walpole Society Notebook* 720.

Porter, J. and Martin, W. (1985) 'Learning from objects', *Museums Journal* 85: 35-7.





# Palestras



**O OBJETO DE ESTUDO DA MUSEOLOGIA**  
*José Mauro Matheus Loureiro*  
*Ana Lúcia Siaines de Castro (debatedora)*

## **Nota Biográfica**

### **Palestrante**

José Mauro Matheus Loureiro é formado em museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/1980), mestre (1996) e doutor (2000) em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Iniciou sua vida profissional na Fundação de Artes do Rio de Janeiro (FUNARJ), chegando a exercer a função de Diretor (1991/1992). Atualmente, é professor adjunto da Faculdade de Museologia da UNIRIO, onde exerce a função de diretor da unidade.

### **Debatedora**

Ana Lúcia Siaines de Castro, nascida no Rio de Janeiro, formada em Museologia pelo Museu Histórico Nacional (atual UNI-RIO - 1971), iniciou sua vida profissional em 1977, no Museu da Imagem e do Som, da FUNARJ, como integrante da equipe do setor de Iconografia, sendo Diretora Adjunta do MIS de 1979 a 1981. Assumiu a Diretoria de Documentação e Pesquisa da FUNARJ, de 1981 até 1988. Passou a desenvolver vários trabalhos de pesquisa, com destaque para o Projeto Brahma - O Som do Meio-Dia - com o qual recebeu o prêmio de Cidadã Benemerita do Estado, na Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, pela pesquisa e montagem das 210 exposições sobre artistas, músicos e intérpretes brasileiros. Dirigiu a Galeria de Arte da Casa de Cultura Laura Alvim de 1996 a 1998. Em 1995, obteve o título de Mestre em Ciência da Informação, com a defesa da dissertação *O Museu: do sagrado ao segredo* e em 2001 obteve o título de Doutor em Ciência da Informação, com a tese: *Memórias clandestinas e sua museificação*, ambos os títulos obtidos na Escola de Comunicação da UFRJ. Atualmente, dedica-se à atividade acadêmica, sendo assessora técnica do Instituto de Humanidades da Universidade Cândido Mendes e professora de Metodologia da Pesquisa e de Ética, da Faculdade de Direito da UCAM, além de lecionar em vários cursos de pós-graduação no Rio de Janeiro e em outros estados, proferir palestras sobre o papel social do museu e sobre museu e informação, além de dedicar-se à pesquisa, divulgação e participação do Fórum de Psicanálise e Cinema, promovido pela Associação Psicanalítica RIO 3 .



## José Mauro Matheus Loureiro

**O**s inúmeros estudos e reflexões acerca da Museologia não definem clara e profundamente seu estatuto epistemológico. Não há consenso quanto aquilo em que se constitui a Museologia. Alguns a consideram ciência, sem deixar claros os parâmetros epistêmicos que respaldam essa posição. Outros, enxergam certo quê filosófico inerente à área, como mostra a publicação de novembro/dezembro de 1999 do ICOFOM. De acordo com o CNPq, trata-se de uma ciência social aplicada, área sujeita também a inúmeros questionamentos.

Consideramos a Museologia como conjunto multidisciplinar de saberes e discursos de caráter teórico e instrumental voltado para a mediação das redes de significados e sentidos produzidas pelos seres humanos. É por intermédio dessa noção que acreditamos ser possível redefinir permanentemente os territórios da Museologia e representar com maior precisão sua cartografia desse território.

Por não se configurar área ainda totalmente consolidada como outras ciências clássicas, a Museologia requer a incorporação de perspectivas dos diversos campos do conhecimento. Esse horizonte multidisciplinar, por um lado, não exclui tópicos e elementos comuns com os quais os agentes museais se deparam em seu cotidiano como questões ontológicas e culturais do museu, o processo de musealização, o patrimônio cultural, a memória coletiva e tantos outros. Por outro, subsidia, ainda, o delineamento de espaços, racionalidades e ações que permitem o aprimoramento da área.

Buscar circunscrever esse território denominado Museologia é sempre uma tentativa de formalizar demandas singulares e consensuais e criar procedimentos analíticos e instrumentais que possam ser submetidas às funções, critérios e competências específicas dos espaços museológicos e dos profissionais que ali atuam.

Como tantos saberes e discursos recentes criados para darem conta de fenômenos sociais específicos, a Museologia possui um solo teórico ainda pouco cristalizado e em permanente mudança. Desse modo, tem a possibilidade de reunir e organizar diferentes lógicas e esferas do conhecimento dispondo-a a serviço de objetivos comuns. Neste ponto, residiria a sua grande riqueza.

Reflexões acerca do objeto de estudo da Museologia demandam questionar, ainda, a expressão “pesquisa museológica”, tema de difícil interlocução em virtude da insuficiência ou mesmo inconsistência de literatura a respeito. Tal expressão é, a nosso ver, equivocada, na medida em que não foram suficientemente caracterizadas a constituição teórico-metodológica e parâmetros constituintes. Não há clareza quanto aos princípios e instrumentos elementares que permitam legitimá-la como campo singular de pesquisa: uma coisa é a pesquisa realizada nos espaços museológicos a partir da utilização de procedimentos

teóricos, metodológicos e conceituais de outras disciplinas, principalmente das ciências humanas, buscando entender determinados fenômenos a partir desses instrumentos de pesquisa de outras áreas. Bastante diferente, todavia, seria ambicionar uma “pesquisa museológica” com rigor conceitual, processos e métodos de investigação que garantam conhecer e/ou conceituar singularmente um dado fenômeno.

Não menos polêmicas e conflituosas são as tentativas de delimitação do objeto de estudo da Museologia. Recentemente, no Brasil e no exterior, o próprio “real” vem sendo apontado por alguns autores como objeto da disciplina, enquanto outros afirmam a biosfera como elemento objetivante dos estudos museológicos. Tais perspectivas, além dos questionamentos filosóficos, sociológicos e antropológicos que podem e devem ser feitos, conduzem ao infrutífero e arriscado terreno das totalidades.

Se o objeto de estudo da Museologia for efetivamente o real, em seu sentido *lato*, ou mesmo a biosfera, a Museologia torna-se então uma disciplina desprovida de objeto de estudo. A objetificação de totalidades como área de estudo e pesquisa caracteriza-se como orientação universalista que ao invés de contribuir para a construção ou consolidação da área ou para o estabelecimento do domínio de um espaço específico de pesquisa, nos conduz ao vazio.

As referências ao objeto de estudo da Museologia devem ser feitas no plural: “objetos de estudo”. Neste caso, pluralidade não significa totalidade, mas pressupõe uma articulação vinculada orgânica e essencialmente. De um lado, temos uma objetificação trazida pelo próprio fenômeno do museu, sua caracterização, seus mecanismos, seus processos de atuação. De outro, abordagens interpretativas, descritivas e modelizadoras que são dirigidas a partir do objeto musealizado, à construção de representações museais de contextos históricos e sócio-culturais. Assim, o objeto de estudo da Museologia é o espaço museológico em si e a configuração de representações a partir dos objetos musealizados privilegiando a sintaxe documental e expositiva.

Nesse sentido, podemos entender a Museologia como território de interdiscursos da ordem histórica, cultural e estética. Este recorte objetivante, por outro lado, postula processos modelizadores de criação da linguagem museológica que originam os discurso expositivos museológicos. Enfatiza-se o discurso expositivo, tendo em vista ser a exposição elemento essencial do Museu e determinante das práticas museológicas.

Assim considerando, o museu é antes de tudo um espaço relacional e mediador onde se estabelece um processo info-comunicacional, via exposição, com a sociedade. É no interior desse horizonte que a museologia constrói/recorta como pano de fundo os objetos de seu estudo, que são as instâncias mediadoras das representações da memória coletiva ou social, do patrimônio cultural, das identidades. A exposição museológica, o objeto musealizado e sua documentação configuram-se os objetos de estudo da Museologia na medida em que possibilitam comunicar a produção de significados e sentidos elaborados pelo

ser humano ao longo do tempo e do espaço. Para tanto, precisamos, necessariamente, de interlocuções inter e multidisciplinares com especialistas das mais diferentes ciências, saberes, discursos e artes.

Como saber recente e em fase de consolidação, a Museologia encontra-se ainda em profundo e constante processo de construção. Esse estágio, não obstante suas dificuldades, mostra-se fecundo por permitir repensar permanentemente os quadros museológicos e seus objetos de estudo.

Para finalizar, é preciso ter claro que toda objetificação é transversalizada por um conjunto de influências heterogêneas. Os objetos de estudo da Museologia não fogem à regra. Este texto também é contextual e aberto a críticas e reflexões. A Museologia permite a liberdade de questionamento cotidiano de sua pragmática e de seus quadros teóricos. É nesse ponto que se encontram as potencialidades do saber/discurso denominado Museologia.

### **Debatedora: Ana Lúcia Siaines de Castro**

Bem, depois da fala instigante e provocadora do José Mauro, fica-se tentado a reverenciar e não a debater, mas o debate é sempre saudável, pois as idéias circulam, penetram e refazem os horizontes e isso é muito bom. Assim, só tenho a agradecer a oportunidade que este encontro proporciona

Meu nome é Ana Lúcia Siaines de Castro e, como o palestrante, também sou museóloga, e trabalhávamos na mesma estrutura de museus estaduais, diferente de vocês que estão na área federal. Fizemos os mesmos caminhos profissionais e percebíamos que a museologia, em dado momento, se tornara insuficiente em sua estrutura teórica e fomos buscar uma parceria com a Ciência da Informação e a Comunicação, exatamente por pensarmos que o museu triangula com a questão da informação e da comunicação.

O que quero dizer é que, no âmago da questão do museu, nos deparamos com o objeto, com seu discurso e sua estrutura simbólica que, para ser lido, compreendido e, principalmente, devolvido, contém informações que têm que ser absorvidas, processadas, trabalhadas e, permanentemente, atualizadas. Só assim, ele está comunicando. Ressalta então a idéia do mestrado e do doutorado para reconstruir esse entendimento, ampliar o horizonte da relação do museu com o seu próprio universo de questões, e cogitar entender melhor o objeto de estudo da museologia, tema deste nosso encontro, ou seja, a sua ancoragem na estrutura comunicacional e informacional.

Hoje o museu para mim é tão-somente um objeto de pensar, de reflexão e de pesquisa, porque já deixei o trabalho mais braçal dessa área quando que saí do Estado. Agora



estou só no universo acadêmico, no qual me integrei em uma esfera distante da museologia, que é a área do Direito, pelo viés pela metodologia da pesquisa e acabei fazendo uma ancoragem na ética, o que possibilitou me aproximar mais da filosofia, em uma experiência com mais de seis anos.

Esse processo vem permitindo uma série de alterações, no meu entendimento, na angulação específica que qualquer fenômeno social merece que se tenha. Percebo como é instigante, por conta da Metodologia, poder acompanhar as monografias, os debates, as inserções culturais que são reveladas ou que, quando não percebidas, quando eu tenho a chance de clarear um eixo obscuro possibilitando ampliar a abordagem das monografias de graduação e também de pós-graduação.

Entendo o museu como um universo de pensar, mais voltado para a pesquisa e um rever permanente da minha própria opção de vida. O que me levou ao museu? Talvez possa dizer que ainda me fascina o entendimento de um universo que trabalha principalmente com um grau de caráter simbólico e material, de alguma forma fugidio, quando se percebe que nossa sociedade não reconhece no museu um dos seus espelhos. Diria que o que me mantém museóloga é algo que inquieta, ou seja, a busca de entender a insuficiência teórica e prática da museologia e o movimento de ir ao encontro de outras áreas que possam ampliar estas questões e recolocar novas perguntas.

Esse colóquio é uma oportunidade de pensar sobre o tema e de tentar acrescentar algo ao que já foi dito. Ouvindo o José Mauro, a sua fala traz coisas novas, algumas interessantes de trabalhar como idéia e como questão. Faz parte desse nosso pensar a integração do que seria a prática museológica e o seu conceito efetivo. O que constrói a museologia? Por que as grandes ciências não a reconhecessem como tal, ou por que a sociedade não vê o museu como um espelho permanente das suas representações, das suas inquietações, das suas informações, do seu processo social?

Uma das respostas poderia ser a hipótese de que o museu é uma instituição envolta no enigma, no qual se perceberia sua condição de legitimar a extração de um objeto retirado de sua cotidianidade e integrado a um espaço que o reconstrói com uma dimensão de musealização e, portanto, com uma distinção social diferente da sua origem. Que universo simbólico e enigmático seria esse?

Podemos começar pelo enigma, porque uma das possibilidades que a ética me deu foi retomar a idéia, por exemplo, da construção mítica que toda sociedade tem e permanece tendo; trabalhar nesse diapasão muitas vezes é a única forma que se encontra para começar a entender alguma dimensão de realidade. E o museu não escapa disso, em sua vertente mítica ganha um caráter atemporal. Talvez seja a forma pela qual se pode explicar ou tentar construir uma idéia da sua própria permanência. Mas permanece uma pergunta inquietante: a despeito da sociedade não reconhecer o museu como um instrumento de representação, por que ele não desmorona inteiramente, ele não é totalmente descartado?

Como toda questão implica em indagações, pode-se arriscar uma outra hipótese, considerando que, se ele muitas vezes parece que entra em agonia ou em uma afazia, muitas vezes recompõe-se, revigora-se e recoloca-se no cenário cultural e social e até mesmo político, como vem sendo sua inserção no momento contemporâneo. Essa metamorfose do museu pode ser percebida pela ótica do mito, através da qual o museu seria uma âncora da construção inicial da sociedade, do entendimento do homem com seu meio ambiente, através de seus objetos, sejam simplesmente utilitários ou sejam elementos simbólicos, só com a função de expressar a construção social no mundo ou para o homem se expressar através do objeto.

O museu traz essa estrutura em sua gênese, na medida em que ele não perde de vista a condição simbólica, e proporcionando o que talvez se possa chamar de um certo eixo ético que o indivíduo tem frente a si e frente ao outro, diante de sua própria realidade. Várias leituras se podem fazer disso, mas isto é uma outra questão; o que nos interessa enfatizar é a sua permanência, o que traz e mantém o museu desde sempre como estrutura social do homem inserido no seu ambiente e na sua condição social para chegarmos à temática fundamental de seu objeto de estudo.

Percebe-se, portanto, que desponta uma gênese museológica muito primitiva, muito arcaica, permanecendo com a condição do museu funcionar como emissor ou construtor narrativo de estruturas sociais. Essa seria uma primeira vertente mítica, dentro da qual haveria uma ampliação da estrutura conceitual do museu, originando a prática com a qual ele nasce e a estrutura simbólica que o envolve, como já enfatizei, representando uma das possibilidades desse entendimento.

Em sua evolução, uma outra vertente que se insinua, fruto de toda essa indagação, é a questão enciclopédica, na medida em que o mundo se amplia, a estrutura do museu vai se construindo como um centro de saber. Se ele se mantém ainda como um espaço de representação simbólica, por outro lado, atua também como agente preservador, um coletor de discursos, como o próprio José Mauro falou. Com a absorção dessa raiz enciclopédica, o museu reforça seu caráter cumulativo, formato absorvido também pelos museus brasileiros, como reprodução do modelo dos grandes centros.

Pelo convívio com importantes mudanças da estrutura social que, pós-revolução francesa, o museu sai da esfera privada ou nobiliárquica para ganhar as ruas, para receber a população e expressar toda burguesia. Esta conquista representa a institucionalização dos acervos, através do acesso obtido em instituições como bibliotecas, arquivos, memoriais, e universidades que se constroem naquele momento emergente e modelos institucionais que vão florescer pelos séculos XIX e XX, como a grande bandeira da modernidade.

Mas o traço enciclopédico é uma característica e nasce inclusive com a denominação jocosa de gabinetes de curiosidades, quer dizer, juntava-se tudo, desde de um pequeno suporte de uma coisa funcional, como se fosse, por exemplo, o suporte deste

microfone, até uma obra de grande expressão. Não havia diferenciação; a partir do momento em que o objeto fosse levado ou dado ao museu, como uma grande distinção social, ele se torna um objeto museológico. E como contrapartida técnica, a descrição do objeto museológico, que tem aspectos complexos, tornar-se-ia insuficiente para as várias demandas e leituras.

A institucionalização do museu, como consequência política e social por todo o século XX, permite dizer que o nosso museu é recente. Ainda que com facetas extremamente intrigantes e inesperadas, constata-se que, ao longo desses anos, não se construiu uma nova museologia, pelo menos, para nós, José Mauro e eu, que somos originários do primeiro grande curso de formação de museólogos do Museu Histórico Nacional. Na medida que se tinha um curso que formava museólogos, ao mesmo tempo convivíamos com o museu que era a antítese da pregação teórica. Isso era uma coisa curiosa que nós não dávamos conta, sem cogitar de entender qual era o objeto de estudo da museologia. O que se sabe hoje é que a aproximação com outras áreas enriquece a atuação do museu, mesmo que tenhamos que enfrentar resistências.

Ou seja, se nós tivermos uma equipe de museólogos, teremos um olhar, se tivermos um *designer* junto, vai ser um outro, se você é um educador irá entender a proposta museológica de outra maneira, se for um historiador vai querer interpretar de outra forma. Deixamos de ter o poder de definir o discurso museológico. Com isso, precisamos definir de principalmente, representa definir se nós somos meros reprodutores de um processo museológico, seja ancorado no modelo europeu ou no padrão americano.

Significa alertar e dizer que ainda hoje não sabemos bem para onde direcionar nosso alvo de luta, ou seja, se transformamos o museu em um grande *showroom* ou se o transformamos em um espaço de debates, de uma representação institucional que tenha força cultural e políticas próprias, em todas as demandas sociais.

Esta questão me remete ao filósofo Carneiro Leão ao dizer que o homem é filho de Epimeteu, e não de Prometeu, pois Prometeu é aquele que via antes, enquanto que Epimeteu é o que vê depois, aquele que não antecipa os acontecimentos, observa depois do acontecido. E como tal, observando nossa prática, ao trabalharmos nos museus estaduais, e no nosso caso, eu e José Mauro, no Museu da Imagem e do Som, verificamos aquele conjunto inorgânico de objetos, os quais tínhamos que dar conta em classificar, a fim de devolver uma informação bem estruturada à população, percebíamos a ruptura museológica.

O MIS trazia uma proposta menos nobre, rompia com a esfera nobiliar para um âmbito mais popular ou burgues, como eram considerados a fotografia, a música popular e os depoimentos orais. Nós tínhamos, portanto, um acervo complexo cujo valor museológico representava um universo da construção cultural, reunindo em um só corpo institucional museu, arquivo, biblioteca, história oral, tudo envolto na esfera da museologia.

E verificávamos que o que tínhamos aprendido era insuficiente; evidenciava-se a cada passo a necessidade de nos aproximar de outras áreas, no mínimo da biblioteconomia. Como era de se esperar, a opção vem a desaguar na Ciência da Informação e, também, naquilo que a própria estrutura da Teoria da Comunicação tem a trazer pra nós. Era como se alguém falasse tudo que nós gostaríamos de ouvir, integrado ao que deveria ter sido da nossa formação inicial.

Por certo, esse caminho da pós-graduação muitos de vocês já têm essa intenção, e devem fazer, porque é a única forma do museu se revigorar e ser possível trabalharmos na dicotomia entre prática e conceito, abrindo para novas experiências.

Retomando a questão que o José Mauro falava da Ciência da Museologia, estar dentro do universo das ciências sociais aplicadas, tem pertinência na medida de sua insuficiência ou pelo menos da falta de uniformidade. Mas a ciência seria uniforme? Não, certamente que não. Para ter um caráter científico ela não poderia estar engessada em uma uniformidade, mas também o excesso, um extravasamento para multiformalidade também dificulta uma prática e até a absorção de várias demandas práticas na museologia.

De certa forma, nós também não temos a formação que o bibliotecário tem, não temos a formação e a estruturação que o arquivista tem, no sentido de entender aquele universo único como um grande fundo, desse modo, ficamos jogando em todas as posições. Quer dizer, isso traz dificuldades. Por quê? Quais seriam essas dificuldades? Percebe-se que, ou você confina a museologia a uma sala, como acontece hoje no Museu de Belas Artes, ou nos damos conta que não somos um grande arquivo, pois não se pode tratar um museu no sentido arquivístico, pois seria, no mínimo, insuficiente, até porque o próprio objeto vai se colocar diante dessa incoerência.

Ou seja, tratar o museu como um grande arquivo é um profundo equívoco, ele é muito mais do que isso. Também não é uma biblioteca, é muito mais do que isso. O museu é esta grande complexidade, exatamente como o próprio José Mauro coloca em sua fala, é esse tudo. Como é que se lida com esse tudo?

Eu tive a oportunidade de ler, de indagar, de pesquisar para tese de mestrado as experiências internacionais, o que não significa o caso de copiá-las, mas, sim, de dialogar um pouco com elas. Uma das experiências que mais me deu material para pensar foi, por exemplo, o projeto nacional de museologia no Canadá. É um projeto multidisciplinar, cuja condição lhe garante ser efetivado no sentido de manter uma prática permanente. Por quê?

Porque significa organizar um trabalho onde possam entrar historiadores da arte, bibliotecários, museólogos arquivistas, críticos de arte, comunicadores, educadores, designer de museus, uma vertente da comunicação visual, historiadores, sociólogos, sociólogos da arte, sociólogos da educação, enfim uma gama enorme e variada de profissionais. Processo

que demandou dez anos, em um país como o Canadá, com o objetivo de se chegar a uma linguagem comum e de forma que toda sociedade estivesse de alguma maneira representada.

Esse projeto não depende de política governamental, está acima disso, é um projeto do país, e, percebe-se, que esta é uma experiência que nós absolutamente não temos. Eu não vejo em nosso horizonte como caminhar nessa linha, mas é interessante observar que não depende de verba política, pois, seja que partido for que esteja no governo, o projeto é nacional, isto é, ele unifica a nação, é desenvolvido de forma que a sociedade o defende acima de qualquer coisa. Hoje já está com mais de 12 anos, sempre revigorado e repensado, a ponto de a equipe já estar incorporando e tratando os sítios arqueológicos, sobretudo aqueles usados museologicamente, não só como processo arqueológico.

Então uma experiência deste porte ainda se mostra inalcançável em nossa museologia. Até porque, para começar, temos as arestas das demandas municipal, estadual e federal. Curiosamente, vocês dos museus federais, sempre foram para nós os primos ricos. No Estado, a situação museológica é lamentavelmente fragmentada, na medida em que uma conjunção de pequenos espaços altamente representativos, quase sempre sem recursos ou projetos de revitalização.

Claro, não se pode negar a representação que uma Carmem Miranda tenha na cultura carioca. Agora, pergunto, ela não é imagem é som? Um outro exemplo, o Museu do Teatro, José Mauro é um dos fundadores não é imagem e som? Certamente que é. E, porque não se construiu um grande conjunto de Imagem e Som, que pudesse ter um fôlego museológico, social, estrutural, administrativo e econômico para açambarcar tudo isso nas suas variadas expressões?

É possível imaginar a força que isso ganharia, diferentemente de pequenos espaços, espalhados e mal estruturados, que a população não usufrui nem reconhece, e não legítima porque não frequenta. Como exemplo deste distanciamento, me ocorre a lembrança de quando eu dirigia a Divisão de Documentação e Pesquisa da FUNARJ, que funcionava no Museu da Marquesa de Santos, vizinho aqui de vocês, e que é um exemplar arquitetônico interessante, onde, por um bom tempo a FUNARJ utilizava parte de sua área e o dividia com o próprio museu.

Todos nós, diretores e funcionários, dávamos plantão. No fim de semana, me recordo como as pessoas que passavam na porta faziam o sinal da cruz, confundiam aquela construção à beira da rua com uma igreja, ou algo que merecesse uma reverência religiosa. Isso não é uma aproximação, nem uma identificação. Não, é o sinal da cruz e a pessoa vai embora.

Então, é bom parar e pensar que museu é esse que está provocando um tipo de afastamento reverencial. Por que a população não entra nem se sente confortável? Lembrando ainda de Carneiro Leão, que dizia na orientação a uma aluna da Escola de

Comunicação, que fez uma dissertação sobre pequenos museus, em pequenas comunidades: “é um túmulo caiado para especialistas”. É tumular? Talvez, até na própria origem da etimologia da palavra contenha um certo grau da morte da cultura. Isto foi aventado no começo do século XIX, por vários intelectuais que viam o museu como o epicentro da morte da cultura, e não como um centro de uma cultura viva e transformadora.

Sabemos que é preciso um pouco de bom senso para não se chegar a esse extremismo, até porque o museu surpreende, ele renasce como fênix. Então de alguma forma, pode-se cogitar que, quando a população incorpora o museu à sua prática cotidiana, como um processo cultural, o reconhecimento e a identificação ocorrem e estimulam o indivíduo a se ver de forma diferente, na medida em que se estabelecem conexões simbólicas, sensoriais com o que está acontecendo consigo e com a realidade à sua volta.

A percepção do discurso que está organizado no museu, de alguma maneira, leva a refletir sobre o processo da musealização, sobre o universo que fica revestido dessas grandes questões. O museu mais do que um templo é um provocador de perguntas, de indagações sobre nós mesmos, sobre nossa história, nossa capacidade de nos reconhecermos. Como é que nos vemos enquanto sociedade? Pode-se dizer que um dos espelhos sociais é o museu, como de resto as instituições em geral.

Claro, nossa sociedade pode ser compreendida como fragmentada, até porque não pretende ter a uniformidade do Canadá, que também não tem, mas é nessa fragmentação que nos reconhecemos e encontramos uma forma de atrair outros olhares, outros entendimentos. Significa dizer que, se obtivermos alguma resposta, desponta um estímulo para que nós, museólogos, não debandemos em busca de outras áreas, a não ser para diminuir a distancia teórica e, ainda assim, ficamos na museologia.

A questão da ideologia é outro ponto, e que tem muita importância. Não há neutralidade na área social e o museu não escaparia disso. Uma das coisas que se falava na época do nosso curso no Museu Histórico Nacional era que o museólogo deveria ser um indivíduo neutro, sem comprometimento com aquele objeto que estava ali. Que objeto é esse que está ali? Que carga social ele traz? Que leitura ele representa? Tem comprometimento ideológico? Sim, integral, total, todos nós temos; podemos não assumir, mas o museu não se livra desta condição, por ser exatamente um espelho social. Então seria uma ingenuidade ou uma dissimulação para nós mesmos. Olhar o museu e não o considerar um espaço ideológico é desestruturante, é deixar de perceber a grande complexidade da estrutura museológica.

Assim, renovo meus agradecimentos por esta oportunidade tão simpática de repensar o museu junto com meu amigo José Mauro e com vocês, que devem ter uma série de questões a serem colocadas a partir da experiência de trabalhar em um museu de caráter científico, fato que por si só representa um desafio permanente.

**A PESQUISA COMO CULTURA INSTITUCIONAL:  
OBJETOS, POLÍTICA  
AQUISIÇÃO E IDENTIDADES**  
*José Neves Bittencourt*

## **Nota Biográfica**

### **Palestrante**

José Neves Bittencourt é graduado (1980) e especializado (1988) em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), além de mestre (1988) e doutor (1997) em História pela mesma Universidade. Iniciou sua vida profissional como professor na Escola Naval (1984). Em 1987, ingressa no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), atuando no Museu Histórico Nacional até hoje, ocupando inclusive a chefia da Divisão de Estudos e Pesquisas e a editoria dos Anais do MHN. Foi consultor da Fundação Estadual de Artes do Estado do Rio de Janeiro (1990/91) e professor visitante da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/1999-2000).



O tema da palestra é motivo de pesquisas que venho desenvolvendo sistematicamente desde 1990. Pode parecer incomum ou causar um certo estranhamento um historiador, trabalhando no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sempre lotado no Museu Histórico Nacional, desde 1986, desenvolvendo esse tema. Neste ponto, vale um esclarecimento: deixei de ser historiador. Claro, continuo sendo historiador por formação, mas não sou, efetivamente, historiador da maneira pela qual as pessoas normalmente entendem esta profissão, realizando pesquisas nos temas que, geralmente, são esperados para um historiador. No Museu Histórico Nacional, a área em que trabalho possui o nome de Centro de Referência Luso-Brasileira (CERLUB/MHN) e, apesar do nome, este setor que coordeno, tem o objetivo de se tornar uma área de agregação das pesquisas realizadas naquele museu. Tenho me dedicado intensamente à pesquisa museológica, no sentido amplo do conceito – que, diga-se de passagem, é altamente controverso. Também devo esclarecer que não sou museólogo. Meu contato com a Museologia, apesar de intenso e profícuo, ao longo dos últimos 15 anos, me fez conviver de forma muito produtiva com esses profissionais que, hoje em dia, entendo de maneira muito segura como profissionais da área da Ciência da Informação. Aliás, é como também me vejo.

Atualmente, a minha indagação é: se deixei de ser historiador, e se não sou museólogo, o que é que efetivamente sou? O que estou sendo, na medida em que não lido mais com História, no que tange aos cânones dessa disciplina, e, por outro lado, não tenho a formação que, no Brasil, é obrigatória para ser museólogo? Ultimamente, tenho definido minha atuação não a partir exatamente das linhas de pesquisa nas quais tenho trabalhado, mas pelas tarefas que o Museu Histórico Nacional e, eventualmente, outros museus que já tenha tido contato, me atribuem e pelas características do trabalho que eu, efetivamente, realizo. Trata-se de um trabalho com características interdisciplinares, que sempre me obriga a recorrer aos conhecimentos de outros profissionais, alguns deles no próprio Museu Histórico, a maioria deles, em outras instituições.

Como diz Ulpiano Meneses, museus de história não podem fazer mais do que narrar a própria história<sup>1</sup>; como eu mesmo costumo dizer, os museus de história contêm um pouco de todos os outros museus<sup>2</sup>. Como todos nós dizemos, museus se fazem com objetos. Assim, o historiador, num museu, encontra-se num ambiente que não é, em princípio, o seu. Claro, os historiadores freqüentam museus, no desenrolar de suas atribuições como pesquisadores e professores. Mas, como profissionais de museus, suas características funcionais mudam. Não desenvolvemos mais teses puras, não produzimos conhecimento sem fatores limitadores. Isto é para pesquisadores universitários. Temos uma obrigação: interpretar os acervos, em suas características materiais e de sentido. Temos de interpretar a instituição; temos de produzir políticas e estratégias.

Por que estou fazendo essas considerações? Digamos que por dois motivos: o primeiro é o que considero o tema que estamos discutindo hoje extremamente importante e o

segundo, muito relacionado com o primeiro, é que, curiosamente, por motivos não muito claramente colocados, no Brasil existem poucas pessoas lidando com essa área. Ainda que se trate de área muito importante, porque é a partir dela que os museus, pelo menos em teoria, se definem.

Os museus, como instituições, têm uma característica fundamental: recolhem objetos tridimensionais. Não pretendo entrar no debate se esta é sua característica básica; por outro lado, temos de admitir que, pelo menos em princípio, os museus possuem essa característica. Eles não apenas recolhem documentos, mas recolhem um tipo específico de documento que corresponde aos produtos materiais da dinâmica da sociedade, questão que, por sinal, é muito bem definida por Gaynor Kavanagh<sup>3</sup> em um texto bastante conhecido. Curiosamente, poderíamos imaginar que a reprodução de um museu como instituição seria a atividade constante de recolhimento de objetos como forma efetiva de manter atualizados e produtivos e dinâmicos os seus acervos.

Mas então, podemos introduzir uma questão até certo ponto desconcertante: nenhum museu, no Brasil, neste momento, está coletando objetos. É uma afirmação radical e uma boa pergunta. Também não pretendo me aprofundar nesse assunto, porque daria um outro debate, numa direção completamente diferente, mas de qualquer maneira é uma pergunta bastante interessante. Nenhum museu, efetivamente, no Brasil, recolhe acervos sistematicamente. Podemos, certamente, fazer um parêntese nessa afirmação. Os museus de arte têm alguma política de formação de acervos ou uma “política de aquisição”, como se costuma denominar. Os museus de numismática e moedas, principalmente “museus de valores”, também têm uma política de recolhimento de acervos que, entretanto, não considero propriamente uma política de aquisição, pois as linhas de trabalho já determinam o que fazer – recolher moedas. O Museu Histórico Nacional, por exemplo, tem em sua estrutura um setor (Departamento de Numismática), que, na verdade, se constitui quase num museu à parte, com impressionantes coleções de moedas e medalhas conhecidas por todos. Essa característica determina uma linha de recolhimento, muito condicionada pelo contato com as instituições que regulam e fabricam a moeda circulante no Brasil (Banco Central e Casa da Moeda). Os museus de ciências, principalmente os museus universitários de ciências naturais mantêm suas coleções em expansão, em função das pesquisas que dependem do exame de amostras. Todavia, não podemos caracterizar esses exemplos de ação como “política de aquisição”. Tomemos o exemplo do destacado Museu Paraense Emílio Goeldi. Nesta instituição, verifica-se uma preocupação constante em desdobrar seus acervos sistematicamente, mas, na medida em que eles pararem de fazer isso simplesmente o museu deixa de funcionar completamente. O Museu Goeldi existe desde o século XIX, com características de museu de história natural. A partir de um determinado momento foi unido à uma instituição de pesquisa, o Instituto de Pesquisas da Amazônia. Naquela ocasião, passou a seguir as linhas dessa instituição de pesquisa (que incluem um forte setor de Antropologia), e seus acervos continuaram se desdobrando, na medida que são produtos direto das atividades de pesquisa. Um exemplo é a grande coleção que o museu possui de “ecicatas” e que sofrem um acréscimo continuado. Uma informação recente, mostra que essa coleção é acrescida anualmente de

aproximadamente 110 exemplares por ano. Porquê? Porque existem atividades de pesquisa sistemáticas que produzem esses objetos, e daí acabam produzindo coleções. Tais coleções têm características bastante diferentes das coleções que normalmente esperamos encontrar numa instituição museológica como, por exemplo, o Museu Histórico Nacional e o Museu da República e, suponho, o Museu de Astronomia e Ciências Afins. Este último é uma outra instituição científica que tem desdobrado seus acervos com bastante regularidade em função das atividades da instituição.

Por incrível que pareça o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, nas atividades do curso de Antropologia, por exemplo, e de outras determinadas áreas de pesquisa que são desenvolvidas pelas pós-graduações que ali têm espaço, tais como a de Entomologia, têm desdobrado seus acervos dentro dos resultados dessas atividades de pesquisa. Em outros museus brasileiros, tais como os museus de história, com os quais tenho maior proximidade, essas atividades de desdobramento estão efetivamente paradas há aproximadamente trinta ou quarenta anos.

Em meados dos anos 80, por uma série de motivos, verifica-se intenso investimento de recursos e de energia no campo dos museus federais. No caso do Museu Histórico Nacional, em particular, esse processo é muito interessante e foi chamado de “revitalização”<sup>4</sup>, quase como pensando em um corpo morto que recebe uma nova injeção de vida. Essa revitalização praticamente implicava na construção de um novo museu, de uma outra instituição em termos não só das exposições, sempre consideradas (por vezes de modo totalmente equivocado) como centro das atividades museológicas, como também dos métodos de trabalho. Foi desenvolvida muita pesquisa naquela época, embora, curiosamente, os pesquisadores nem sempre tivessem consciência disso. Algumas dessas pesquisas geraram métodos que há anos estão sendo aplicados com sucesso – por exemplo, o “Thesaurus”<sup>5</sup>. Esse último, de fato, foi um trabalho que resultou de uma pesquisa anterior de duas pessoas que já a vinham desenvolvendo quase que particularmente e que, em dado momento foi incorporada pela diretoria do Museu Histórico Nacional. O instrumento que resultou dela se tornou uma ferramenta universalmente usada, aqui no Brasil. Devemos apontar que o tal “processo de revitalização” quase que foi iniciado pela aplicação do “Thesaurus”. Quer dizer – iniciou-se com uma profunda reformulação da maneira como o Museu Histórico abordava seus acervos.

A esta altura, talvez alguém esteja se perguntando se, dentro de todo esse intenso processo de rearticulação das exposições, de procedimentos técnicos e do próprio quadro funcional (foi a última vez que se contratou técnicos de forma sistemática), não aconteceu também uma “revitalização” da formação de acervos. Em 1986, quando o processo começou a render resultados concretos (ele iria se estender até 1988), as exposições estavam sendo reconcebidas. A proposta conceitual baseava-se numa visão historiográfica que, na época, era extremamente inovadora em relação ao que se encontrava nos museus, que, então, ainda emulavam a historiografia dos anos 40. Para ser mais exato, ninguém falava em “proposta conceitual”: expor objetos era coloca-los em ordem cronológica de acordo com um tema. Os

acervos que corporificavam as exposições também eram, em sua grande maioria, dos anos 40.

Em 1986, na medida em que se pensava em refazer as exposições, passou pela cabeça dos profissionais envolvidos no processo verificar que objetos não existiam nos acervos - as “lacunas”, como se dizia então. Eu mesmo participei de diversas discussões sobre “incorporação”, que era o termo mais usado na época. Caberia agora perguntar se não houve efetivamente alguma tentativa de política de “incorporação” de objetos. A resposta é simples: não se fez nada.

Mas realmente não se incorpora nada, nos museus brasileiros? Um diretor de museu que me escutasse provavelmente protestaria. De fato, temos de admitir que os museus incorporam – a cada ano, o Museu Histórico Nacional registra centenas de objetos tridimensionais, e menor quantidade de documentos sobre suporte papel<sup>6</sup>. Então, pode-se dizer, existe “aquisição”. Mas eu teimaria com esse possível diretor e continuaria dizendo – não existe. Vejamos por que.

Um norte americano, Ellis Burcaw<sup>7</sup> e um polonês, Stránský<sup>8</sup>, pensando o tema “aquisição”, desenvolveram, com algumas diferenças, duas categorias que considero extremamente interessantes: o “recolhedor ativo” e o “recolhedor passivo”. O que seria isso? O recolhedor ativo, segundo Ellis, seria aquele recolhedor que busca objetos de maneira racional e sistemática. Em última instância, por ter tomado iniciativas anteriores de pesquisa, a instituição sabe o que precisa recolher e, a partir do conhecimento dessa necessidade, vai a campo identificar onde estão os objetos de que precisa, quem são os atuais possuidores e como fazer para incorporá-los às suas coleções. O recolhedor passivo, por sua vez, é aquele recolhedor que não faz nada disso, embora continue recolhendo objetos. Mas como um processo de recolhimento pode ser passivo? Qualquer recolhimento implica em uma sistemática: identificação, contato, registro, tratamento técnico. Mas digamos de outra forma: algum doador contata a instituição, oferece o objeto, a instituição o aceita, registra, dá um mínimo tratamento de informação (o que nem sempre é possível, dependendo das condições de incorporação) e o deixa lá dentro. Esse é o recolhedor passivo. A instituição museológica assume a postura de não apenas ser procurada, eventualmente, por eventuais doadores, como também de não exercer a menor crítica sobre o objeto que está sendo oferecido. Apenas o aceita.

O mais interessante é que, apesar dessa postura, que, nos museus brasileiros de história, se torna evidente a partir dos anos 50<sup>9</sup>, as doações eram em número muito pequeno. Os arquivos do Museu Histórico Nacional, entre as décadas 50 e 60, registram reduzido número de doações, o que parece indicar que, além de ter migrado para a posição de recolhedor passivo, a instituição simplesmente perdeu o contato com a sociedade. Essa é outra questão extremamente séria que, no início dos anos 90, eu e alguns técnicos tentamos enfrentar.

As questões básicas que então nós percebemos eram duas. A primeira: o recolhimento ativo implica necessariamente em alguma atividade anterior de pesquisa e conceituação, e nenhuma instituição pode se pretender científica sem fazer pesquisa. Em outras palavras, isso se aplica a qualquer instituição, seja o Laboratório Nacional de Computação Científica, o Museu Histórico Nacional, o MAST ou o Jardim Botânico. A segunda questão já não se aplica mais a toda e qualquer instituição científica, mas especificamente aos museus.

Vejamos: um autor iugoslavo bastante conhecido, Tomislav Sola, afirma que “a identidade pode ser facilmente um nome verdadeiro para o objeto museológico”<sup>10</sup>. Atualmente, tenho orientado minha pesquisa por essa premissa, e acho deve ser a partir dela que se deve pensar uma política de aquisição. É lógico que uma tal afirmativa está inserida dentro de uma problemática teórica relativa à problemática ampla da identidade. Esse tema é para antropólogos e outros especialistas, e não cabe no espaço que disponho, mas o que posso dizer é que, na segunda metade dos anos 80 a discussão começava a abordar a identidade como um conceito de alcance limitado se visto de forma monolítica, mas ainda útil, caso pensado em sentido plural. Nos oitenta, o conceito foi trazido também para discussão no campo da teoria dos museus, época em que o debate sobre o “objeto de estudo da museologia” era intenso. Atualmente, essa discussão chegou a algumas conclusões razoáveis, e a discussão da identidade foi substituída no campo das ciências sociais, dando lugar a uma discussão intensa sobre a multiculturalidade, que implica em identidades plurais. Parece-me que também na museologia essa premissa tem sido adotada.

Partindo do pressuposto que “identidade” diz respeito a como o indivíduo se iguala e se diferencia de outros, retomo a pergunta: por que “identidade” poderia ser o outro nome de “objeto de museu”? A resposta, segundo Sola, é que através dos museus, comunidades e indivíduos se reconhecem e enquanto tais se diferenciam, através do espelho de suas vidas, culturas e de suas práticas pessoais e coletivas, passadas e presentes<sup>11</sup>. A identidade da instituição museológica, em diversas medidas, se constrói através da relação da instituição com um determinado campo de atuação, de conhecimento, que se traduz, em última instância, no objeto museológico. Mas será que chegaremos a ter um objeto claramente identificado, “objeto de museu”, como temos um “objeto arquivístico”, por exemplo, um objeto bidimensional, geralmente feito de papel, onde estão apostas informações que foram colocadas lá através de uma técnica qualquer? Tradicionalmente, a identidade da instituição museológica sempre esteve ligada a certas ações que têm como seu centro os objetos tridimensionais, independente de como sejam entendidos (objetos representacionais, objetos comunicativos ou documentos tridimensionais). Dentro da problemática que discutimos agora, um dos complicadores é que se a construção da identidade institucional necessariamente relacionava-se, até uns trinta anos atrás, com esse objeto, nos últimos tempos, muita gente insiste que essa época acabou.

Uma questão muito interessante do pós-modernismo, que também atingiu os museus em determinado momento, era a chamada “explosão de suporte”, que produziu coisas

interessantes em exposições de arte. Um exemplo dessa abordagem seria, numa exposição, uma parede completamente pichada com escritos, ou uma instalação envolvendo o observador com estímulos sensoriais diversos. Na proposição pós-moderna o que importa não é mais o suporte material, mas o caráter da informação e como esta interage com o observador. A obra de arte sai dos limites do quadro e explode para o mundo, de acordo com alguns teóricos do assunto. O movimento chamado “Nova museologia”, ocorrido quase que em paralelo a consolidação das bases do chamando pós-modernismo, fez uma série de proposições que simplesmente tiravam o museu dos limites, espaciais e conceituais, das exposições e ações tradicionais<sup>12</sup>. Não apenas dos limites físicos que eles ocupavam, dos prédios, das instituições, mas dos limites de seu campo específico de atuação que é a preservação de determinada categoria de bem cultural.

Em meados dos anos 90 surgiram algumas críticas na Inglaterra, nos Estados Unidos e, particularmente, na Alemanha que apontavam o grande problema da proposição do pós-moderno como sendo seu absoluto relativismo, que tendia a transformar campos específicos em uma grande mistura. Conceitos como os de “interdisciplinaridade” e “transdisciplinaridade”, muito invocados pelos principais teóricos pós-modernos, ansiosos por negar o que diziam ser “uma disciplinarização excessiva do conhecimento”<sup>13</sup>, contribuíram para semear certa confusão nas discussões metodológicas. No caso dos museus, qual teria sido a ligação, a relação dessa proposta pós-moderna com a de explosão dos limites dos museus, proposta pela Nova Museologia? A ligação existe e é bastante clara, no momento em que se propõe que o novo profissional de museus, mobilizado em todas as áreas e participando ativamente da gestão dos bens culturais preservados, deveriam “fazer cair os muros que protegem o passado intocável e consagrarem-se a um *presente* no qual o homem comum possa assumir sua dimensão de ator principal: expor exatamente os problemas críticos da sociedade”<sup>14</sup>. Ora, nada tenho contra a modernização dos museus, entusiasticamente proposta a partir dos meados dos oitentas. Que ela produziu resultados brilhantes, é inegável, mas não terá produzido problemas, visto que, no Brasil, passariam a aplicar-se sobre museus que sequer haviam sido modernizados?

Diversos museus, no Rio de Janeiro e no Brasil, iniciavam, nesse momento, processos de reconstrução interna. Com maior ou menor sucesso, isso não é uma questão a se discutir, mas curiosamente nenhum deles chegou a discutir a volta ao papel de recolhedor ativo, o que significaria determinar de maneira conclusiva o que deveria ser recolhido, para colocar os acervos em fase posterior aos anos 40 do século vinte. Se, de uma hora para outra, os profissionais passaram a falar em “museus totais”, “museus sem muros”, “musealização do mundo” e até mesmo em “museus da complexidade”<sup>15</sup>, entre outros conceitos tão fascinantes como problemáticos, como essas instituições voltariam a campo de modo a recolher objetos e a desdobrar os seus acervos de maneira ativa?

Essa questão da identidade dos acervos como base para as identidades das instituições também diz respeito ao fato de que, a partir da consolidação da própria identidade, essas instituições poderiam determinar de maneira muito clara quais seriam seus

campos específicos de atuação, ou seja, que espécie de ações seriam tomadas a partir desses acervos, para retomar o contato com a sociedade, que em determinado momento também havia sido perdido. Nesse ponto, parece que podemos ser otimistas: arriscaria dizer que o público dos museus se multiplicou nos últimos vinte anos. Hoje em dia, museus como Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Museu da República, têm público muito maior e constante do que ocorria, por exemplo, no início dos anos 80. A questão interessante a se constatar seria se esses públicos foram captados pelos museus baseado em ações desenvolvidas a partir de políticas específicas e bem constituídas de recolhimento e dinamização de acervo. Eu diria que os museus, atualmente, têm se constituído em instituições muito mais voltadas para questões relacionadas às exposições e a chamada “dinamização cultural” do que propriamente para a constituição dos elementos que, em dado momento, vão constituir a exposição: os objetos materiais.

No Brasil, todo museu tem um tipo de objeto com o qual é identificado. O Museu Histórico Nacional tem um barco chinês que pertenceu ao D. Pedro I e que se encontra exposto em uma vitrine em posição privilegiada. Esse objeto é interessante porque está musealizado desde o século XIX, talvez seja o bisavô de todos os objetos musealizados existentes no Brasil. Foi doado para o acervo do Museu Nacional, o atual da Quinta da Boa Vista, em 1827. Em 1923 passou ao acervo do Histórico Nacional e esteve exposto quase ininterruptamente, desde então. Acabou associado à imagem institucional, tanto quanto a curiosa “força de Tiradentes”. É claro que, como bem coloca Ulpiano Meneses, os objetos em si mesmos são meras quantidades de matéria – o sentido que carregam é produzido historicamente<sup>16</sup>. Ora, ainda assim, a força simbólica do objeto reside no objeto, e nas evocações que sua materialidade carregada de sentido consegue produzir. Quando se pensa no Museu Histórico Nacional surgem imediatamente algumas figuras mentais; esse barco é uma delas, a força do Tiradentes é outra. Criou-se uma mitologia institucional em torno desses objetos, produto inclusive de uma linha de ação da década de 30/40, implementada pelo fundador Gustavo Barroso.

Imaginem a potência de um objeto assim: em determinada época, nos anos 80, a “força” esteve sumida das exposições, por motivos técnicos, mas muitas pessoas chegavam ao museu e reclamavam da ausência desse artefato. Assim como as pessoas chegam no museu ainda hoje e reclamam da falta das enormes quantidades de porcelanas, de medalhas e de coisas do gênero. – objetos que estão incorporados às coleções do museu desde os anos 30. Época em que o acervo foi um corpo em expansão: o museu começou com pouco mais de três mil objetos, em 1924, e, no final da década de 50 tinha em torno de treze mil itens incorporados. Hoje em dia são uns vinte mil, dos quais entre sete e oito mil foram incorporados nos últimos cinco ou seis anos. Quer dizer que ao longo de décadas praticamente não houve aquisição de acervo, o museu não fomentava essa ação.

Essa questão é bastante interessante, porque nos leva a pensar no papel do recolhedor ativo e da política de aquisição, ponto central de nossa discussão. O que é uma política de aquisição? Acho (não poderia afirmar) que fui uma das primeiras pessoas a se



interessar pela tradução de um termo presente em livros norte-americanos e de língua inglesa para o qual, aparentemente, não havia correspondente em nossa língua. O termo é *collecting*. Nos museus brasileiros, se usava sistematicamente “coleta”, num sentido completamente diverso do de língua inglesa, e freqüentemente confundido com doação e transferência, mas, curiosamente, nunca com “compra”. Percebi que esse termo expressava de maneira incompleta as atividades específicas dos museus, no que tange à formação de acervos e, a partir de então, passei a usar um termo que encontrei num artigo de Tomislav Sola<sup>17</sup>: “aquisição”.

Não existe tal termo na língua inglesa. O termo que eles utilizam tem um significado que é bastante próximo do significado de “aquisição”, mas não exatamente o mesmo sendo aparentemente mais restrito. “Aquisição” significa, em meu entendimento, a formação de acervos como parte da política institucional, baseada em atividades consistentes de pesquisa e incorporada às outras atividades do museu<sup>18</sup>. Neste sentido, atividades como o recolhimento, o descarte e o tratamento técnico compõem a “aquisição”, visto que formam, sistematicamente, o acervo de um museu.

O problema parece residir no fato de que as ações de coleta sistemática, no Brasil, terminaram mais ou menos no início dos anos 50, e, a partir daí, com a rápida passagem dos museus para a condição de “recolhedores passivos”, só restava às instituições “coletar”.

O termo “aquisição” diz, pois, respeito a uma série de ações que, se forem examinadas conceitualmente, aparecerão bastante diversas e diferenciadas umas das outras. Ora, por que é que nunca se pensou na questão? Acho que foi porque não havia necessidade, visto que, quando se começou a se constituir o movimento moderno de museus no Brasil, com a Fundação do Museu Histórico Nacional e a reconstituição do Museu Paulista, entre a década de 20 e início dos anos 40, os museus e seus “conservadores” sabiam muito bem o que incorporar e o que recusar dos doadores. Sabiam até que doadores queriam ter como parceiros, e a quais instituições deveriam encaminhar os outros.

Nunca encontrei um documento, tanto no Museu Histórico Nacional quanto em qualquer outro lugar, que falasse de aquisição de objetos para museus de história, o quê o museu deveria adquirir e porquê. Eu diria, com muita segurança, que todos sabiam claramente o que era necessário recolher, o que o museu precisava buscar, onde deveria buscar, como deveria ser o contato com o doador e como esse objeto deveria ser tratado.

O que é que se fazia com o objeto incorporado às coleções do Museu Histórico Nacional, ou do Museu Paulista, até ao final dos anos 50? O procedimento era, com poucas variações, o seguinte: o doador fazia contato ou era contatado pela instituição, oferecia seu objeto, que geralmente era uma espada, um prato brasonado ou monogramado, uma medalha, uma farda, uma obra de arte – enfim, alguma coisa nesse sentido. Os trâmites tinham características altamente ritualizadas, e se concluíam com o envio, pelo museu, de uma carta de agradecimento. Essa carta geralmente cumpria o papel que o “termo de doação” cumpre



hoje em dia, e o museu, então, imediatamente colocava a nova aquisição em exposição. Via de regra, as pessoas que realizavam essa ação e depois iriam pesquisar e conservar os objetos, eram as mesmas, uma vez que o trabalho dos conservadores constituía-se numa tarefa de erudição, e não propriamente em especialidade.

Essa atividade foi bem analisada pela Regina Abreu no livro intitulado “A Fabricação do Imortal”<sup>19</sup> (em minha opinião, a melhor pesquisa sobre museus já realizada aqui no Brasil até hoje). A autora estuda uma doação emblemática, concretizada em 1936, a chamada “doação Miguel Calmon. Observou que a viúva Miguel Calmon procurou o Museu Histórico Nacional para efetivar uma doação depois de diversos contatos feitos entre ela e o diretor, por figuras da aristocracia, entre os quais estava Pedro Calmon, então funcionário da instituição. Este acontecimento - a doação - se tornou um grande evento que reuniu vários políticos, uma verdadeira “massa de contatos sociais”, entre o museu, a doadora e a sociedade que ela representava. A única exigência feita pela viúva era a de que todos os objetos doados ficassem, perenemente, em exposição. A enorme coleção então composta foi tratada em bloco, de forma deliberadamente destacada, a ponto de o catálogo ter sido feito pelo diretor em pessoa e publicado num livro, intitulado “A Coleção Miguel Calmon no Museu Histórico Nacional”.

Pela sua importância, essa doação gerou uma série de desdobramentos, mas é possível garantir que todo o procedimento não seria diferente com qualquer outro item: geralmente, o objeto chegava ao museu e era imediatamente exposto e lá ficava. As instituições museológicas, atualmente, procedem de modo inteiramente diverso, e não podia deixar de ser assim. Os procedimentos técnicos que passaram a ser seguidos a partir dos anos 80 (pelo menos nos grandes centros, mas essa é outra história) tornaram a relação com o doador pessoal e, de certa forma, atiraram os museus na modernidade – muito mais, em minha opinião que os debates teóricos algo estéreis que começaram a se travar na mesma época. Os procedimentos copiados das ciências da informação, as técnicas de conservação e os processos de comunicação modernizaram os museus e os tornaram instituições científicas de serviço público – pelo menos, a maior parte deles. Mas não foram ainda capazes de fomentar ações de pesquisa e conceituação no campo da aquisição. As ações observadas ainda hoje são esporádicas, produtos eventuais do interesse de algum técnico, e não de políticas institucionais consistentes. O resultado é que o vazio perturbador entre os objetos existentes, incorporados de modo sistemático até o final dos anos 50, e a problemática da atualidade parece estar se ampliando. De forma surpreendente, alguns agentes do campo começam a discutir a necessidade de suspender o recolhimento, pois os museus não têm mais capacidade de armazenar, tratar e expor objetos.

Parar de recolher objetos? Mas, como cultura institucional (o conjunto de práticas que consolidam e reproduzem a instituição) o recolhimento nem mesmo recomeçou... A expansão do conceito de museu, como aponta Bernard Deloche<sup>20</sup>, torna a sociedade um museu e o museu, um microcosmo onde são representadas as problemáticas da sociedade moderna. Consequentemente, os acervos de objetos materiais vão constituir, pelas suas

características, o campo no qual vai ser produzido não apenas o conhecimento, mas o imaginário da instituição, a maneira pela qual a instituição se constitui como alguma coisa identificável. Alguma coisa com uma função.

É através da constituição de um imaginário que a instituição se torna identificável pela sociedade. A melhor coisa que pode acontecer a uma instituição é construir um imaginário que se incorpore firmemente na cultura de uma determinada sociedade. É por isso que, pessoalmente, considero muito bom que a sociedade não tenha esquecido, por exemplo, da existência da força do Tiradentes ou do tal barco de D. Pedro I, no Museu Histórico Nacional. Isso significa que foi possível construir um imaginário firmemente justaposto à cultura da sociedade, pelo menos aqui no Rio de Janeiro.

Logo que ingressei no Museu Histórico Nacional, perguntavam-me onde eu trabalhava e eu respondia que era no Museu Histórico Nacional e me retrucavam: “Sei, aquele prédio cor-de-rosa na Praça Quinze”. Eu entrei na instituição em 1986, o prédio naquela época já estava branco há pelo menos 10 anos, no entanto as pessoas lembravam “daquele prédio cor-de-rosa”. O “rosa” e o tal “rosa do patrimônio” - não sei explicar o porquê, mas todo prédio tombado era pintado daquela cor, o edifício do Paço Imperial, o Museu Nacional na Quinta da Boa Vista, o Palácio Itamarati, o Museu Imperial, todos tinham aquela cor. Na segunda metade dos setenta, diversas reformas começaram a dar aos prédios outras cores. O mais surpreendente é que as pessoas continuaram a “ver”, com os olhos da imaginação, os prédios cor-de-rosa. Isso significa que as instituições estavam incorporadas ao imaginário da sociedade, pelo menos no Rio de Janeiro. Mas essa questão tem um outro lado: parece que, muitas vezes, nós mesmos não conseguimos nos libertar desse imaginário. Talvez essa dificuldade ajude a explicar a incapacidade que temos mostrado em retomar o recolhimento de acervos, o que significaria, de certa forma, retomar (talvez seja melhor dizer “abrir”) um vasto campo de pesquisa, característico da instituição museológica: a aquisição de acervos e a construção de atividades institucionais com base neles. Este seria o primeiro passo para fazer a passagem que transforma o imaginário de um conjunto de signos fechados em um conjunto de símbolos, ou seja, alguma coisa que está constantemente mudando de significado, deslizando em direção às novas significações que são atribuídas pelos diversos grupos sociais.

Pergunta que gostaria de fazer. Para finalizar, é: até que ponto, como especialistas incorporados a um campo profissional bem definido, o campo dos museus, não estamos conseguindo fazer deslizar esse significado em direção a uma nova conceituação?

Claro que tal movimento implica na superação de limites cristalizados por dezenas de anos de práticas sistemáticas, que, suspeito, superamos apenas superficialmente; implica na identificação, pelas equipes das instituições e das universidades, de que as demandas feitas pela sociedade aos seus museus são demandas por identidade, e, no ambiente atual de incerteza, se modificam rapidamente. A crise de identidade que alguns teóricos observam nas sociedades, essas identidades fluídas e mutantes, se traduz nos museus. Se ainda não temos,

no Brasil, uma cultura institucional que se traduza em identidade, como vamos enfrentar a crise?

Não possuo resposta para essas perguntas. Só consigo pensar que temos um vasto campo de pesquisa aberto diante de todos nós.

## Notas

- 1.Cf. Meneses, Ulpiano B. T. de. “Do teatro da memória ao laboratório da história. A exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista (História e Cultura Material). Vol. 2, 1994 (Nova série). São Paulo, 1994 (9-42).
- 2.Cf. Bittencourt, José Neves. “Os museus de história têm futuro?” In: Bittencourt, José Neves, Benchetrit, Sara Fassa, Tostes, Vera Lúcia Bottrel. História representada: O dilema dos Museus. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.
- 3.Cf. Pearce, Susan M. . *Museums, objects and collections*. Leicester (Inglaterra): Leicester Univ. Press, 1992. Particularmente os capítulos 2 e 3.
- 4.Para maiores informações sobre o “processo de revitalização” do Museu Histórico Nacional, cf. Godoy, Solange de Sampaio (ed.). *O Museu Histórico Nacional*. São Paulo: Banco Safra, 1989.
- 5.Refito-me ao *Thesaurus para acervos museológicos*, de autoria de Helena Dodd Ferrez e Maria Helena Said Bianchini (Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987), ainda hoje o único trabalho no gênero desenvolvido no Brasil.
- 6.Também poderiam ser citadas as centenas de objetos bibliográficos incorporados anualmente, mas como as bibliotecas têm metodologias próprias de formação de acervos, nos museus elas geralmente ficam fora desse tipo de discussão, o que é mais um problema, mas não um problema para ser tratado aqui.
- 7.Cf. Burcaw, G. Ellis. *Introduction to museum work*. Nashville (EUA), American Association for State and Local History, 3ª ed., 1987. Cap.
- 8.Cf. Stránský, Zbynek Z. “Política corrente de aquisição e adaptação às necessidades de amanhã.” Cadernos museológicos (Nº 2 – dez. 1989). Brasília, DF: Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990 (94-98).
- 9.Sobre o assunto, em relação ao Museu Histórico Nacional, cf.. Bittencourt, José Neves, Fernandes, Lia Sílvia Peres, Tostes, Vera Lúcia Bottrel. “Examinando a política de aquisição do Museu Histórico Nacional.” Anais do Museu Histórico Nacional. (Vol. 27, 1995). Rio de Janeiro, 1995. (61-78).
- 10.Sola, Tomislav. “Identidade: Reflexões sobre um problema crucial para os museus.” Cadernos museológicos (Nº 1 – set. 1989). Brasília: Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990. (25-28). P. 25. O texto integral é: “Identidade, como qualquer análise séria demonstraria, é um assunto complexo. Ele pode ser facilmente um nome verdadeiro para o objeto museológico”.
- 11.Idem. P. 26.
- 12.Sobre esse assunto, um bom resumo encontra-se em Cândido, Maria Manuela D. “Conceitos e proposições presentes em Vagues, a antologia da Nova Museologia.” Ciências & Letras (Nº 31 – Patrimônio e educação – jan.-jun. 2002). Porto Alegre, 2002 (60-69).
- 13.É o caso, por exemplo, de Richard Rorty, que, embora não se filie propriamente ao pós-modernismo, tem partes de seu pensamento apropriado por aquele. (Cf. Ghiraldelli, Paulo Richard Rorty. Petrópolis: [Vozes](#), 1999).
- 14.Cândido, Maria Manuela D. Conceitos e proposições... *Op. cit.* P. 69. Grifo da autora.

15. Ouvi isso de uma respeitada professora do principal curso de graduação da cidade do Rio de Janeiro, durante uma mesa redonda realizada em 2002, nas comemorações dos setenta anos do Curso de Museus. Aparentemente ela se referia à algo relacionado com a teoria matemática do caos, mas confesso que não consegui entender o que significa.
16. Meneses, Ulpiano B. T. de. Do teatro da memória ao laboratório da história... *Op. cit.* P. 30-33.
17. Cf. Sola, Tomislav. "Concepto y naturaleza de la museologia." *Museu* (Nº 39 – jan-mar 1987. Paris, 1987. P. 45-49.
18. Cf. Bittencourt, José Neves. "Sobre uma política de aquisição para o futuro." *Cadernos museológicos* (Nº 3 – out. 1990). Brasília: Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990. (29-38). Até onde lembro, foi o primeiro texto que escrevi sobre o assunto, e marca o começo de minha carreira de "historiador de museu".
19. Cf. Abreu, Regina. *A fabricação do imortal: Memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco; Lapa, 1996.
20. Deloche, Bernard. "Museologia e instituições museológicas como agentes ativos da mudança: passado, presente e futuro." *Cadernos museológicos* (Nº 2 – dez. 1989). Brasília, DF: Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990 (54-58). Deloche discute, com base nas formulações de outros autores, a questão do museu como simulação do tempo.

**PESQUISA MUSEOLÓGICA**  
*Mário Chagas*

## **Nota Biográfica**

### **Palestrante**

Poeta e museólogo. Mestre em Memória Social (UNIRIO) e Doutor em Ciências Sociais (UERJ). Professor Adjunto do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da UNIRIO, Coordenador Técnico do Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN.

## Introdução

Primeiramente eu gostaria de dizer que é um prazer estar aqui nessa Casa onde sou sempre muito bem acolhido por companheiros e colegas do universo museal que aqui se expande. É com grande alegria e satisfação que participo do *Mast Colloquia* e, por isso mesmo, agradeço aos organizadores do evento a oportunidade de realizar, nesse momento, um intercâmbio de experiências e reflexões que se concentram, de modo particular, no campo museal.

Eu gostaria também de apresentar alguns esclarecimentos preliminares. A minha participação no *Mast Colloquia* estava prevista para o segundo semestre de 2003, em virtude do meu envolvimento com a redação de uma tese de doutoramento, o que tem demandado um grande investimento de tempo e bastante dedicação pessoal. No entanto, acedi ao poder de argumentação dos organizadores do evento e concordei, com ânimo, em antecipar a minha participação. Em termos práticos, compreendi que seria importante retirar a cabeça das águas da tese, olhar para outros horizontes, respirar e fazer trocas.

Apresento essa explicação inicial, para dizer que ao antecipar a minha participação, coloquei a debatedora em situação desconfortável. Ela não teve acesso a um texto prévio e, por isso mesmo, precisará acompanhar o fluxo da minha exposição, precisará aceitar o ritmo imprevisto do improviso.

Ainda que a minha intervenção tenha um certo ar de improviso, ela não deixa de seguir caminhos, de algum modo, já trilhados. A “pesquisa museológica” é um tema familiar. Nos últimos dez anos, a ele tenho me dedicado, de maneira mais ou menos assídua. Além disso, já tive oportunidade de, em outros momentos, partilhar com a debatedora Vânia Dolores Estevam de Oliveira, a experiência de refletir em parceria sobre o referido tema.

Para me aventurar nesse universo temático, elaborei um plano de navegação constituído de quatro movimentos: dois um tanto mais lentos e dois um tanto mais ligeiros. No primeiro, pretendo abordar, em vôo de pássaro, as noções de “pesquisa e museu”; no segundo, almejo deter-me no exame da “pesquisa como função básica dos museus”; no terceiro movimento desejo compreender o “museu como campo de pesquisa” e, finalmente, no quarto movimento quero, de modo frontal, concentrar-me na noção de “pesquisa museológica”.

Esse é o meu plano ou mapa de navegação, mas, como é praxe num colóquio aberto como o que aqui é realizado, a medida que outras intervenções forem feitas, esse mapa poderá ser enriquecido com detalhes e apontamentos anteriormente não previstos.

## Pesquisa e Museu

A noção de pesquisa, no mundo contemporâneo, está, para o bem e o para o mal, bastante banalizada. A palavra pesquisa é utilizada para designar práticas e procedimentos muito diferentes entre si.

Tenho prazer em recordar que meu filho mais velho, que hoje tem 21 anos, quando estava em processo de alfabetização, dizia que fazia pesquisa. Na ocasião, eu estava envolvido com algumas práticas de pesquisa e achava muito curioso ter em casa uma pessoa que, com 5 ou 6 anos de idade, insistia em me dizer que estava fazendo pesquisa. Meu filho chegava em casa com algumas tarefas escolares: ora ele precisava recortar de revistas e jornais e colar num caderno especial a imagem de alguns objetos que freqüentam as cozinhas, as salas, os quartos e banheiros (facas, garfos, sofás, cadeiras, camas, vasos, pias e tantos outros); ora ele precisava recortar e colar objetos de uso pessoal (sapatos, lápis, canetas, botas, casacos, camisetas, chinelos e tantos outros). Guardo na memória, com carinho, o envolvimento do meu filho com aquele trabalho de pesquisa. Era assim que as professoras da escola onde ele estava estudando, na cidade do Recife, referiam-se às tarefas que ele levava para casa.

Mais adiante no tempo, já na cidade do Rio de Janeiro, por ocasião de uma das Copas do Mundo, um professor da escola onde, naquele momento, ele estava estudando solicitou que ele fizesse uma pesquisa sobre o futebol e assim ele fez. Mais uma vez, ele recortou e colou, mas, nesse caso, ele já não recortava e colava apenas figuras, recortava e colava textos de fontes variadas e com esse procedimento conseguiu montar 10 ou 15 páginas em torno da idéia de Copa do Mundo. Na época, eu estava envolvido com outras práticas de pesquisa.

Atualmente, tenho mais um filho, com 6 anos de idade, e estou vivendo com ares de novidade o seu processo de alfabetização. Meu filho mais novo está envolvido em múltiplas pesquisas. Ele corta e recorta, ele cola e descola imagens e letras e cata palavras nos jornais e revistas como quem cata borboletas no ar ou pregos no chão.

Ponho-me a pensar sobre essas diferentes práticas de pesquisa. O que há de semelhante e de diferente entre os variados procedimentos de pesquisa a que fiz referência (pesquisa para alfabetização, pesquisa sobre a Copa do Mundo, pesquisas acadêmicas e científicas, pesquisas para conclusão de um processo de doutoramento)?

O termo pesquisa faz parte do domínio público. E ao dizer isso não estou fazendo julgamento de valor. Na minha perspectiva há legitimidade quando, no senso comum, faz-se referência à pesquisa de preço e de mercado, pesquisa de imagens para aprendizado das letras, pesquisa de tempêros etc.

Em primeiro lugar, eu diria que a noção de pesquisa, em todos os casos citados, está inteiramente vinculada à idéia de produção de um determinado tipo de conhecimento e



acrescentaria que, em certo sentido, trata-se de um conhecimento original. Quando observo, por exemplo, o caso do menino que entra num processo de alfabetização e recorta e cola figuras, compreendo que ele também produz conhecimento. Através da associação entre as imagens e as palavras, ele gradualmente se habilita para o mundo das letras, produzindo um conhecimento original para ele mesmo. Não se trata, evidentemente, de um conhecimento original para a professora que, naquele momento, guia o processo e indica os caminhos e passos que devem ser dados. A produção desse conhecimento está restrita ao universo do indivíduo diretamente envolvido no processo, uma vez que fora dele não há mais originalidade. Entretanto, isso não impede que aquela experiência única, e singular, contribua para a fertilização e para a constituição de um novo conhecimento para a professora que pode, a partir dessa experiência de ensino-aprendizagem, desenvolver novos procedimentos de pesquisa e novas metodologias.

No segundo exemplo que apresentei - o do adolescente que se envolve com uma pesquisa sobre a Copa do Mundo - há, igualmente, uma produção original de conhecimento para a própria pessoa envolvida naquele trabalho. Eventualmente, dependendo das fontes acessadas, o trabalho de pesquisa realizado pelo adolescente poderá apresentar alguma originalidade para o professor.

Nesses dois casos, temos, como foi visto, pelo menos mais uma semelhança que é a do corte e colagem. No primeiro caso, o menino cortava e colava figurinhas e no outro ele recortava e colava textos.

Algumas práticas de pesquisa, mesmo quando os indivíduos entram na universidade, após os estudos fundamentais e de nível médio, continuam reproduzindo a técnica do corte e da colagem. É interessante observar que, na atualidade, em alguns programas de computador recortar e colar estão representados por dois ícones bem expressivos: uma tesoura e uma pasta de arquivos. Boa parte do que se denomina pesquisa no âmbito dos estudos de graduação está dentro dessa lógica de corte e colagem. Registre-se, mais uma vez, que, com esses comentários, não estou fazendo juízo de valores. Estou apenas constatando algumas práticas. Ainda que, em minha perspectiva, não haja um impedimento definitivo para que através de colagens e combinações sucessivas e criativas surja alguma coisa que anteriormente não se poderia imaginar; ainda assim, dificilmente, por meio dessa técnica, será delineada uma contribuição original para a área de conhecimento na qual o estudante se movimenta.

Mais um exemplo. Em sã consciência não se pode dizer que um artista notável não faz pesquisa e não produz conhecimento original. No entanto, não se pode também desconsiderar que o seu método de pesquisa é diferenciado.

Ainda que me pareça legítimo o uso do termo pesquisa nos exemplos até aqui citados, quero registrar que, em meu entendimento, existem diferenças significativas entre esses usos e a acepção científica do termo. Parece claro que também nessa acepção a idéia de

produção original de conhecimento estará presente. Entretanto, parece igualmente claro, que não se trata da produção de conhecimento original apenas para um ou dois indivíduos e sim para o coletivo que constitui o campo de saber teórico e prático, que, por esse caminho, se faz e se refaz permanentemente.

Assim, falar em pesquisa numa perspectiva científica, implica a idéia de produção de conhecimento com base em determinados procedimentos metodológicos, determinados critérios científicos e com alguma originalidade para o campo no qual a pesquisa está sendo realizada. Há, neste caso, uma notável distância em relação à técnica de corte e colagem.

Considerando a vida social de determinados grupos, é possível observar que se leva, um tempo muito grande para que se consiga produzir algum tipo de conhecimento efetivamente original dentro de uma certa área. Nem sempre, as pesquisas que no mundo acadêmico, de maneira geral, e no do mundo dos museus, de modo particular, são chamadas de originais, o são efetivamente. Muitas vezes, trata-se apenas de repetição de idéias. Não existem avanços sem sedimentação do conhecimento. É preciso que haja sedimentação, é preciso que haja decantação; é necessário que os campos estejam assentados para que novas teorias e práticas possam revolvê-los, para que novos avanços possam ser feitos e novas coisas possam ser realizadas.

Não é de se estranhar que dentro de uma mesma geração apenas algumas pessoas consigam desenvolver determinadas pesquisas com um certo nível de originalidade e capazes de produzir algum avanço. Esse avanço realizado, no entanto, não é obra apenas de um indivíduo isolado, é produto sociocultural, fruto do coletivo. E nessas palavras não há nenhuma originalidade.

O meu objetivo nesse primeiro movimento é refletir sobre as noções de “pesquisa e museu”. Nesse sentido, proponho-me agora a falar alguma coisa em torno da idéia de museu.

O termo museu é acionado por indivíduos que vivem no mundo contemporâneo, sobretudo em sociedades complexas, de modo bastante peculiar. No Brasil, por exemplo, freqüentemente, associa-se o termo museu à representação de um lugar que guarda coisas velhas. Mesmo pessoas que nunca visitaram um museu desenvolvem um certo tipo de imaginação e produzem uma representação mental que vincula os museus às coisas do passado. Esse é um dos focos da minha pesquisa de doutoramento. Por mais que alguns profissionais de museus queiram evitar essa associação e queiram afirmar que museu não é um lugar de coisas velhas, essas associações ocorrem. Registre-se, aliás, que elas não estão presentes apenas no senso comum. Mesmo em indivíduos treinados em museus, como é o caso de Gustavo Barroso, elas aparecem com curiosa potência.

Gustavo Barroso, por exemplo, compreende o museu como um lugar que guarda coisas velhas. Esse é o seu entendimento explícito. Ele abre o seu livro de memórias, denominado “Coração de Menino”, falando sobre a casa velha, em Fortaleza, onde morou

durante a infância. Nas quinze linhas iniciais ele faz uma detalhada descrição dessa casa velha. Retirada a referência à casa velha, em Fortaleza, e substituindo-a pela referência ao Museu Histórico Nacional, verifica-se que há entre essas duas casas de Barroso muitos pontos em comum.

A imagem que ele tem de um museu é mesmo essa: um lugar de coisas velhas. Entretanto, ele não atribui um valor negativo ao adjetivo velho; ao contrário, ele parece compreender que esse adjetivo qualifica, de um modo todo especial, as coisas que estão guardadas no museu. Um lugar onde estão guardadas algumas coisas velhas que alguém vai ver. Essa é noção mais simplificada de museu, presente em Gustavo Barroso e também no senso comum.

Insisto nessas coisas velhas. E a minha insistência tem um alvo: colocar em evidência o fato de que as coisas que estão nos museus que guardam coisas, não são coisas quaisquer, são coisas que têm um diferencial ou uma qualidade distintiva. Nos museus que guardam coisas, as coisas estão adjetivadas. Compreender esse processo de adjetivação e de qualificação das coisas é fundamental para se entender o museu.

Há quem diga que os adjetivos são arrogantes. Nessa perspectiva, se poderia dizer que os museus também são, de algum modo, arrogantes. Arrogâncias à parte, importa perceber que se as coisas não forem adjetivadas elas não entram no museu. É preciso que um qualquer adjetivo de qualidade seja anexado. É preciso que sobre as coisas alguma coisa a mais seja dita.

Quando, com base no senso comum, diz-se que o museu guarda coisas velhas, está-se marcando a diferença entre algumas coisas que estão no museu e as outras coisas que lá não se encontram. A denominada musealidade é exatamente a qualidade distintiva de uma coisa musealizada. Um museu, seja ele qual for, só pode ser produzido e reconhecido como tal, quando está inserido numa codificação social compartilhada, quando faz parte de uma experiência comum.

Sobretudo nas sociedades complexas e contemporâneas essa experiência que denomino de participação museal é um dado concreto. Na raiz dessa experiência está aquilo que se denomina de imaginação museal. É com base nessa imaginação que os museus são produzidos, reconhecidos, lidos, inventados e reinventados.

A minha sugestão é que a imaginação museal seja compreendida como a capacidade humana de trabalhar com a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. A imaginação museal é aquilo que propicia a experiência de organização no espaço - seja ele um território ou um desterritório - de uma narrativa que lança mão de imagens, formas e objetos, transformando-os em suportes de discursos, de memórias, de valores, de esquecimentos, de poderes etc, transformando-os em dispositivos mediadores de tempo e pessoas diferentes.

O que denomino de imaginação museal é a capacidade humana de fazer com que as coisas ancorem determinados significados e valores, tanto valores de exposição, quanto valores de culto, como diria Walter Benjamin. Nos museus opera-se com esses significados e valores na perspectiva de que eles sejam partilhados por um conjunto maior de pessoas. É claro que seria possível falar no museu pessoal que, à semelhança de um diário íntimo, guardasse as experiências mais secretas dos indivíduos, mas ainda assim, está presente nos museus pessoais uma dimensão social. Mesmo em relação aos denominados museus biográficos o que se pressupõe é que eles tenham algum valor para além do biografado, é que eles tenham algum valor para a sociedade.

## **Pesquisa como função básica dos museus**

Nesse segundo movimento, quero discutir a pesquisa como função do museu. Os museus operam com dimensões que vão além das três dimensões conhecidas. A imaginação museal ao operar no espaço tridimensional vai além dos limites espaciais. Fazer com que uma coisa ancore significados e valores (estéticos, históricos, de riqueza, de poder, de conhecimento e de educação) implica a transformação dessa coisa num dispositivo de mediação entre mundos, tempos e seres distintos.

Gilberto Freyre - o exemplo pode ser esclarecedor - no início dos anos vinte, em viagem pela Europa, foi recebido na casa de Léon Kobrin, escritor israelita que se exprimia em iídiche. Ao oferecer-lhe uma xícara de chá, servido à moda russa, Kobrin lhe disse: “desta xícara em que vamos servi-lo, muitas vezes bebeu chá, aqui mesmo, Léon Trotski”. Relembrando o acontecimento, Gilberto Freyre comentou: “Tive uma emoção fácil de ser compreendida; afinal, entre os grandes homens de ação do nosso tempo, quem é maior do que Trotski?”.

Interessa compreender que naquele momento o jovem Freyre, por meio da xícara, conectou-se a um outro tempo, a uma personagem, a uma imagem que não estava ali. Aquela xícara foi investida de uma determinada potência aurática, como diria Walter Benjamin, e por esse caminho Freyre fez uma espécie de conexão com Trotski. Observe-se, no entanto, que essa potência aurática não está depositada na xícara como uma propriedade intrínseca ou como um valor inerente ao objeto. A potência aurática da xícara resulta de um caldo de experiência social, posto que se Gilberto Freyre não soubesse quem era León Trotski, a experiência não faria sentido.

Os museus operam com outras dimensões para além do espaço tridimensional. Segundo Stocking Jr., nos museus estão em jogo, pelo menos, mais quatro dimensões: a. - a dimensão do tempo, da história ou da memória; b. - a dimensão do poder; c. - a dimensão da riqueza; e d. - a dimensão estética.

A esse somatório de sete dimensões, eu gostaria de acrescentar, inclusive para fazer justiça às musas que são nove, mais duas: a dimensão do conhecimento ou do saber e a dimensão lúdico-educativa. Parece-me claro que os museus têm desejos de ensinar e de funcionar como suportes de conhecimento. Quando Gustavo Barroso cria o Museu Histórico Nacional o faz com a intenção explícita de que o Museu funcione como um dispositivo de educação cívica, as coisas ali reunidas são exemplos emblemáticos de bravura, de amor à pátria e à tradição, são representações de valores que não devem ser esquecidos.

Avançando um pouco mais, eu gostaria de dizer que os museus operam com, pelo menos, três funções básicas: preservação, comunicação e investigação. Os museus funcionam como casas de preservação, mas o que eles preservam vai além das coisas. Se, por um lado, eles preservam coisas; por outro, eles utilizam as coisas preservadas com determinados objetivos.

Os museus também são casas de comunicação e de investigação. Em meu entendimento um museu só se completa quando desenvolve essas funções básicas. Assim, como estou tentando deixar claro, considero a pesquisa como uma das funções do museu. Estou ciente de que em alguns casos essa função não está presente ou, na melhor das hipóteses, está relegada para um segundo ou terceiro plano. Estou ciente também de que nesse momento assumo uma determinada posição teórica e, por isso mesmo, insisto em dizer que os museus são casas de pesquisa.

A aceitação de que a pesquisa inclui-se no rol das funções básicas dos museus é um passo importante, mas é preciso reconhecer, em seguida, que existem nos museus diferentes práticas de pesquisa e diferentes entendimentos acerca dessa função.

Outro ponto que, em meu entendimento, merece destaque refere-se à tradição museológica no Brasil. No século XIX alguns museus brasileiros foram notáveis centros de pesquisa. Entre esses museus encontravam-se: o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Museu Paulista. Antes do surgimento das universidades, os museus já desenvolviam atividades de pesquisa e de formação de pesquisadores. Quem desejasse fazer alguma formação no campo da Arqueologia, da Etnografia, da Botânica, da Zoologia etc., num tempo em que as universidades não existiam no Brasil, deveria se dirigir para um desses museus. O relato de Roberto da Matta, contido em seu livro **Relativizando**, indica que mesmo no início dos anos sessenta do século XX um noviço desejoso de um treinamento profissional no ofício de antropólogo deveria buscar o caminho do Museu da Quinta da Boa Vista, do Museu Paulista ou do Museu Paraense Emílio Goeldi.

Os museus foram e, em certa medida, ainda o são, núcleos formadores de pesquisadores. Entretanto, há quem imagine que após o advento das universidades os museus teriam se transformado numa espécie de fosséis da pré-história do mundo científico. Em meu entendimento, isso não confere com a realidade museológica brasileira. A construção imaginária de uma “Era dos Museus no Brasil”, com início nos anos setenta do século XIX e

fim nos anos trinta do século XX, não contribui para a compreensão do cenário museal brasileiro.

Basta lembrar que quando a família real portuguesa chega ao Brasil, em 1808, existia por aqui apenas um museu: a famosa Casa de Xavier dos Pássaros. Logo em seguida, essa Casa é extinta e, em 1818, é criado o Museu Real, hoje Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. Um século depois, ou seja em 1918, o número de museus no Brasil aproximava-se de vinte.

Em outras palavras, entre o início e o término do século XIX foram criados no Brasil algo em torno de uma dúzia de museus. No entanto, entre o início e o término do século XX foram criados quase dois milhares de museus. Assim, se há algum momento na história dos museus no Brasil em que se pode falar em proliferação de museus, ele não se encontra no século XVIII ou no XIX, mas no século XX. Na França, por exemplo, essa situação é diferente. Ali, no início do século XIX existiam aproximadamente vinte museus e, ao findar o século, existiam aproximadamente seiscentos museus.

A multiplicação dos museus no Brasil é um fenômeno que ocorre depois do primeiro quartel do século XX e tem uma relação direta com a Revolução de 30, com o fortalecimento e a modernização do Estado.

De qualquer modo, mesmo depois do advento das universidades a pesquisa continuou sendo praticada nos museus, ainda que gradualmente eles tenham passado a ocupar uma posição periférica. É nesse quadro que devem ser lidas as atuações tanto do Museu Nacional, quanto do Museu Paulista que mesmo não abandonando a posição de órgãos produtores de conhecimento científico, perderam autonomia à medida em que foram incorporados à universidades. Situação diferente ocorre com o Museu Paraense Emílio Goeldi e com o Museu de Astronomia e Ciências Afins, ambos diretamente vinculados ao Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq).

A minha insistência nesses pequenos detalhes tem um objetivo: quero colocar em destaque o fato de que a função pesquisa nos museus de forma alguma esgotou-se nos anos trinta. Ao contrário, a partir da Revolução de 30 os museus se multiplicaram e se diversificaram. E com isso, mesmo situados em posição periférica em relação às universidades, eles continuaram pesquisando e produzindo conhecimentos em áreas muito diversificadas, entre as quais devem ser incluídas a museologia e a antropologia.

Registre-se, de passagem, o estreito vínculo entre o surgimento e o desenvolvimento da antropologia e o mundo dos museus. Um vínculo que no Brasil remonta ao século XIX, ainda que os museus de caráter eminentemente etnográfico sejam um produto do século XX. O que existia no século XIX, no Brasil, não eram museus etnográficos, eram museus enciclopédicos, nos quais havia um setor de etnografia ou de antropologia.

Registre-se ainda que - embora tenha havido um estreito vínculo e até mesmo uma certa cumplicidade - entre aqueles que se dedicavam ao ofício da antropologia e aqueles que se dedicavam ao ofício da museologia a partir da Segunda Guerra Mundial houve (entre eles) um certo afastamento. Esse afastamento está registrado, por exemplo, nas pesquisas de José Reginaldo dos Santos Gonçalves. Se nos anos 20 e nos anos 30 houve alguma aproximação, em seguida houve afastamento. No entanto, segundo o referido autor, depois dos anos oitenta, houve uma relativa “reaproximação”. Esse sim, segundo penso, não é um fenômeno exclusivamente brasileiro. Ao contrário, ele tem relação com os desdobramentos teóricos e práticos da denominada nova museologia, com o surgimento de novos tipos museus. O movimento internacional da nova museologia propõe para o campo das ciências sociais novos desafios, sobretudo quando ousa ressignificar os museus.

Concluindo esse movimento: a pesquisa é uma função básica do museu. Ela faz parte da identidade do museu. Então, um museu que não desenvolve pesquisa é um museu que está perdendo a sua identidade. Ele poderá ser um mostruário, poderá ser uma coleção, poderá ser uma outra coisa qualquer, mas não será um museu. Há uma diferença bastante grande entre uma coleção aberta ao público e um museu. Ainda assim, reconheço que o museu é uma prática social e, por isso mesmo, quando os seus praticantes considerarem que o museu é uma outra coisa, ele será uma outra coisa. Não posso deixar de reconhecer um acento perverso nos discursos que negam ao museu o direito de ser casa de pesquisa, com o beneplácito das musas e dos funcionários públicos.

## **Museu como campo de pesquisa**

Terceiro movimento. Eu gostaria de falar, nesse momento, sobre o museu como um campo de pesquisa. Se, por um lado, é possível pensar na função pesquisa como algo que pode dar identidade ao museu; por outro, é possível pensar o próprio museu como um campo de pesquisa. Assim, não há nada de estranho no movimento de um pesquisador que, independente da área de conhecimento, debruça-se sobre o fenômeno museu e tenta compreendê-lo.

Desde o final do século XVIII os museus são indicativos singulares de modernidade. A criação do Museu Histórico Nacional, por exemplo, em 1922, no âmbito das comemorações do Centenário da Independência e das celebrações do progresso não constitui nenhuma contradição, e sim justa complementaridade. Assim, adotar um museu como objeto de pesquisa pode ser um caminho estimulante para se compreender uma determinada sociedade, uma vez que eles mesmos são microcosmos sociais.

Em síntese, o que quero sugerir, é que o museu tanto pode ser um lugar de produção de pesquisas, quanto pode ele mesmo ser transformado em objeto de pesquisa.

## Pesquisa Museológica

O que é, afinal, a pesquisa museológica e qual é o sentido da adjetivação? Diferentemente do que se poderia supor, o uso do adjetivo não indica aqui um recorte metodológico específico, mas apenas a delimitação de um campo de estudos. Nessa perspectiva, considero legítimo falar-se em pesquisa museológica, assim como me parece legítimo falar-se em pesquisa biológica, pesquisa jurídica, pesquisa histórica, social e pedagógica. Todos esses adjetivos são qualificativos do campo de conhecimentos sobre o qual o pesquisador se debruça.

Dito isso, posso avançar e sugerir o entendimento da pesquisa museológica como a produção de conhecimento original com base em determinados métodos e critérios científicos e com especial concentração no campo dos museus e da museologia.

Aceitando esse entendimento da pesquisa museológica impõe-se, a seguir, uma outra questão: o que vem a ser museologia?

Nesse momento, não tenho intenção de me alongar na discussão do objeto de estudo da museologia, por uma razão muito simples: essa discussão não tem produzido avanços. Por mais animada que seja, ela tem apenas gerado um estado de saturação, de torpor e de aprisionamento nas malhas epistemológicas.

Não se pode avançar num determinado campo de conhecimento voltando-se sempre, por insegurança, ao ponto zero ou, em melhor hipótese, caminhando-se em círculo. É preciso correr o risco de ir em frente e perder-se no caminho, sabendo que só se faz caminho ao caminhar.

O que estou querendo dizer é que, seja qual for o entendimento de museologia, é possível desenvolver a partir dele um trabalho de pesquisa criterioso e sério. Em outras palavras: mesmo a compreensão da museologia - no seu sentido mais tradicional e clássico - como uma disciplina que trata do “estudo dos museus” pode ser um bom ponto de partida para um trabalho de pesquisa.

Para evitar desentendimentos acerca do que acabei de expor, é preciso dizer, sem medo, que não constitui um efetivo avanço a afirmação ou a negação do sentido etimológico da palavra museologia (museo = museu, logia = estudo). Para além da negação ou da afirmação o que está em causa nesse campo de estudos e embates é a concepção de museu que se tem. É isso o que pode marcar a diferença. Ou seja, dizer que a museologia estuda o museu é tão bom quanto dizer que a museologia estuda o fenômeno museu ou estuda a relação entre os seres humanos e o patrimônio cultural num dado cenário. O que pode estabelecer um marco diferencial é o entendimento que se tem de museu. Por exemplo, se eu entendo o museu como um lugar (ou um não-lugar) específico para a relação entre o ser humano e o



patrimônio cultural, está dado um avanço razoável e está firmada uma boa base para um trabalho de pesquisa.

Particularmente, aceito, sempre com desconfiança e cautela, que a museologia tem por foco o estudo das relações entre os seres humanos e o patrimônio cultural (tangível e intangível) que constitui as bases da memória social. Essas relações sociais (afetivas, cognitivas, sensoriais e intuitivas) tanto podem ser operadas num lugar, quanto no que se poderia chamar de não-lugar. A partir dessa compreensão de museologia, por processo dedutivo, posso me habilitar, por aproximações sucessivas, para o entendimento do que é musealidade, do que é museografia e do que é museu. Esse percurso teórico também poderia ser feito na contramão daquele que aqui foi apresentado.

De volta ao senso comum. O museu é um lugar [ou uma prática social] que apresenta coisas velhas para alguém que as vai ver. Ai está claramente anunciada a noção de uma possível relação entre as coisas (patrimônio cultural), as pessoas (seres em processo) e o lugar (que só se constitui pela prática social). O exame atento e crítico dessa relação talvez constitua o núcleo definidor do museu e um dos principais focos da denominada pesquisa museológica. Por vezes eu me pego pensando: é próprio do humano complexificar as coisas simples. Por outras vezes eu me pego pensando: a excessiva simplificação é o reconhecimento da incapacidade de compreensão das coisas complexas. Por outras tantas vezes eu me pego pensando: não existem coisas, nem coisas complexas, existem coisas sem adjetivos.

Convém portanto por em movimento os nossos trabalhos de pesquisa.



**Coleções que foram Museus,  
Museus sem Coleções, afinal que relações possíveis?**

***Luciana Sepúlveda***

***Márcio Ferreira Rangel (debatedor)***

## **Nota Biográfica**

### **Palestrante**

Luciana Sepúlveda Köptcke, nascida no Rio de Janeiro, formada em Licenciatura em Educação Artística pela PUC (1988), especialista em Teoria da Comunicação e da Cultura pela ECO (1990), iniciou sua vida profissional no Solar Grandjean de Montigny, centro cultural da PUC e como professora de artes do Município do Rio de Janeiro. Entre 1991 e 1998 esteve na França, onde concluiu mestrado e doutorado em Museologia da Ciência, no Musée National d'Histoire Naturelle de Paris; realizou estágios profissionais no Atelier des Enfants (Centre Pompidou), na Cité des Enfants da Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette e no Agropolis Museum, em Montpellier. Estagiou no Laboratório de Sociologia da Educação, -Unidade de Pesquisa associada Paris V e CNRS. Trabalha desde 2000, na Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, onde foi coordenadora de Educação do Museu da Vida de 2002 até janeiro de 2004. Atualmente, segue como pesquisadora do Museu da Vida e docente integrante do Programa de Pós Graduação em História da Ciência e da Saúde.

### **Debatedor**

Marcio Ferreira Rangel, nascido no Rio de Janeiro, formou-se em museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO em 1995 e iniciou sua vida profissional no Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro – SMC/PCRJ. Desenvolveu o processamento técnico do acervo museológico do Sítio Roberto Burle Marx – IPHAN/MINC. Em 2000 obteve o título de mestre em Memória Social e Documento na UNIRIO. Foi bolsista do Programa de Capacitação Institucional – PCI, no Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT. Atualmente, desenvolve seu doutorado, no Programa de Pós-Graduação em História das Ciências da Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ/COC, tendo como objeto de pesquisa a coleção entomológica Costa Lima e atua como Professor Doutorando da Escola de Museologia – UNIRIO.

**E**u gostaria de agradecer o convite da Coordenação de Museologia, em especial à museóloga Cláudia Penha, para debater este tema que considero relevante para quem reflete sobre o que vem a ser um museu e trabalha nestas instituições. Gostaria também de agradecer a presença do público. Quando a Cláudia me propôs o tema “Coleções”, eu imaginei que o convite tenha partido das boas lembranças das nossas aulas, na disciplina eletiva sobre Museus, História e Ciência, oferecida no âmbito do mestrado em História das Ciências da Saúde, na Casa de Oswaldo Cruz, onde foram discutidos diversos textos sobre o assunto.

O que trazer, neste breve momento de quarenta minutos, para renovarmos o nosso olhar com relação às coleções e aos museus? Selecionei dentro do meu repertório de leituras, dentro da minha coleção particular de referências, algumas contribuições que considero pertinentes para provocar a reflexão.

Vamos partir de três questões. Primeiro, o que são as coleções? Trata-se de estabelecer um ponto de referência comum sobre a natureza individual, cultural e social da coleção, a ser compartilhado aqui, tornando possível avançarmos juntos na discussão. A segunda, por que e de que forma as coleções e os museus parecem ser indissociáveis? Além da coleção enquanto objeto (transitivo) que entra, sai, se forma e se dispersa nos museus, o colecionismo europeu humanista consistiu (desde o século XVI) e consiste, até hoje, numa prática cognitiva e social em estreita relação com a instituição museu. A terceira questão remete a uma reflexão sobre a relação do colecionismo com a natureza da criação cultural particular aos museus. Em decorrência da questão anterior, abordamos o colecionismo e a coleção enquanto objeto da museologia.

Começaremos, então, analisando e revendo alguns conceitos que definem a trama de significados possíveis para a prática e o produto da coleção. O texto de Krysztof Pomian publicado na Enciclopédia Einaudi oferece uma clássica definição retomada no livro “Curiosos, amadores e colecionadores venezianos do século XVI/XVIII”. Afinal, o que é uma coleção? O autor ressalta que colecionar é reunir para expor ao olhar, seguindo uma organização dada. Implica em conservar objetos, que sofrem processos de “semiologização”, na verdade uma atribuição de sentidos, de valores e de lógicas que estruturam o olhar de quem coleciona, pois colecionar é um recorte, uma escolha, dentro de um universo de possíveis. Pomian define assim: “*A coleção é um conjunto de objetos artificiais ou naturais reunidos, coletados, mantidos, temporária ou definitivamente, fora do circuito de atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial em local fechado, arrumado para este fim, esses objetos expostos ao olhar (...)*”. (p.20, Pomian, 1987).

Tal definição é fruto do olhar deste historiador e filósofo europeu que, do alto do século XX, debruçou-se sobre a natureza do fenômeno em questão. Seu principal foco de interesse são as coleções européias no período que se estende entre o século XVI e o século XVIII. Porém, colecionar não é uma prática restrita a este período nem ao continente

européu. A natureza essencial da coleção, nos diz Pomian neste mesmo livro, deve revelar-se a partir do momento que saímos de nosso próprio território e que persigamos o sentido humano de reunir objetos desta forma, ou seja, a coleção como constante antropológica. Foi percorrendo práticas que remontam ao neolítico, na Europa como na China, que traça uma linha condutora deste tipo de atividade. O mobiliário funerário faz parte desta “coleção de coleções”, consistindo na prática de enterrar, com o defunto, um conjunto de objetos considerados importantes para acompanhá-lo em uma outra vida. Tais objetos variavam segundo o sexo e o estatuto social do enterrado e foram encontrados em diversas culturas. Uma observação importante é feita pelo autor: identifica que tais objetos foram, pouco a pouco, substituídos por modelos (incluem-se a substituição dos criados, da esposa e de animais anteriormente sacrificados). Os modelos, em geral, eram realizados em materiais preciosos e indicavam que sua função foi menos utilitária do que de representação. Então, percebe-se que quem colocava os objetos não imaginava que o morto fosse utilizá-los, mas que aqueles objetos representavam para aquele morto, no mundo dos mortos, uma maneira de se deleitar esteticamente. Ao mesmo tempo, mostravam, no mundo dos mortos, quem eles haviam sido no mundo dos vivos. Tais objetos mostravam, no “outro mundo”, quem fora e como viveu o defunto, sugerindo que fosse tratado e respeitado segundo sua posição durante a vida terrena.

Outro exemplo dado por Pomian, refere-se às oferendas depositadas nos templos de culto gregos e romanos. Após rituais onde os objetos eram “sacralizados” ou seja, tornavam-se “extensão” da divindade, deveriam ser adorados, intocados e preservados. As relíquias espalhadas em Igrejas medievais, os tesouros dos príncipes e os presentes diplomáticos entre nações e reinos, assim como as pilhagens de guerra expostas em desfiles pelas ruas das cidades romanas vitoriosas, fazem todos parte desta série de situações de colecionar. Afinal, qual é a relação? O que nos propõe o autor com esses exemplos historicamente datados de uma determinada situação de coleção?

O que se percebe em comum entre as práticas acima descritas é que, para quem reúne os objetos, para aqueles que os possuem ou para os admiradores, existe uma relação de apropriação do invisível. Pomian salienta a natureza comum a todos estes objetos, por ele definidos como partes de uma coleção: todos realizam a ponte entre mundos diferentes, entre espaços e temporalidades, entre o mundo aqui e alhures, entre um tempo presente e um tempo passado, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, ou ainda, entre o mundo dos vivos e o mundo dos deuses. São todos, diz, semióforos. Objetos portadores de sentido, reveladores de outros mundos, vias de acesso.

O fio de orientação entre tempos e espaços, tecido pelo autor, sugere um caminho para se compreender a natureza do sentido atribuído aos objetos escolhidos como peças de coleção. Essa relação que o objeto propicia para quem com ele se relaciona, colecionador ou admirador da coleção, é uma relação entre o visível e o invisível.

Seguindo este raciocínio, devemos refletir sobre a dimensão simbólica destes objetos. Existe uma intrínseca relação entre o social e o individual no colecionismo. Uma pessoa ao selecionar um objeto como peça de uma série, investe-o de valor. Este objeto passa a fazer parte de um “todo” imaginário, onde ocupa um lugar particular segundo uma determinada lógica. Porém, colecionar implica também em um sistema de valores e referências, já vigente, na dinâmica de circulação desses objetos. Desta forma, os objetos escolhidos devem possuir algum valor reconhecido por um grupo de referência (embora não necessariamente hegemônico). Ao entrar na coleção haverá agregação e, ou subtração de valor, por um lado, e transformação nos usos e etapas da vida do objeto, por outro.

Retomando a questão da tensão entre o individual e o social na formação de coleções, Susan Stewart (1984) apresenta uma abordagem interessante sobre o sentido do colecionismo no âmbito das operações psíquicas de afirmação e de equilíbrio do *self*. Colecionar, ou seja, a busca de possuir coisas, de reunir objetos e de reorganizar esses objetos segundo um olhar individual, pessoal, seria na verdade a relação entre o eu e o mundo, o eu e aquilo que não sou eu. A coleção representa, então, para o indivíduo, a oportunidade de reconstruir, à sua maneira, de uma outra forma, a ordem que lhe é exterior e na relação com a qual se constitui, a si próprio, enquanto subjetividade.

A autora analisa a figura arquetípica da coleção: “a arca de Noé”. O que caracteriza a transformação do objeto comum em peça de coleção? O processo ou as etapas operacionais deste, podem ser descritas como segue. Desconsideração da origem histórica de todos os objetos, ou seja, o objeto perde sua biografia pregressa. Seleção e recontextualização. Os objetos são inseridos dentro de uma nova seriação e recriam vida a partir da descontextualização. Foi assim que Noé recriou toda a vida sobre a Terra, escolhendo exemplares, retirando-os do local de origem (o mundo), acolhendo-os em um espaço especialmente concebido para tal feito (a arca) para posteriormente re-inseri-los em um novo mundo pós-dilúvio.

Na verdade, a classificação ou a reclassificação ou ainda a reorganização que dita ou que orienta a escolha e a apropriação dos objetos nos seus contextos de origem para transformá-los em coleção, é um movimento que substitui a temporalidade, a origem histórica ou os processos do tempo. Ao entrar na coleção, cada objeto incorpora a história do conjunto. A história é substituída pela classificação, se estabelece uma simultaneidade, um sincronismo no universo daquele grupo de objetos (passado e presente convivem segundo uma lógica determinada).

A coleção funciona como um jogo de recontextualizar dentro de um mundo autônomo e hermético. A manipulação de tempos e espaços diferentes são aspectos sinalizados por vários autores que analisam esta prática. Eles evidenciam a arbitrariedade, em outras palavras, a construção e a importância dessa construção e dessa lógica para se considerar o arranjo de um conjunto de objetos como uma recriação do mundo. O ato de colecionar se refere, assim, ao desejo de se apropriar o mundo, de classificar, que é um gesto

de domínio, de poder sobre a natureza e sobre a cultura, uma maneira de construir conhecimento. Isso tem implicações muito importantes. Quando se pensa na relação do museu com a cultura contemporânea, surgem questões sobre o grau de violência simbólica do gesto classificatório. Frutos de construção arbitrária, as coleções que são expostas em museus costumam não questionar as categorias que implicitamente as conformam, revestindo-as de naturalidade. Exclui-se da narrativa da exposição o processo de construção e de negociação que está por trás da lógica presidindo a reunião daqueles objetos.

Colecionar é então um desejo individual constitutivo da afirmação da subjetividade, porém fundamentado em valores sociais e culturais, além de Ter-se afirmado como uma maneira de construir novos conhecimentos sobre a natureza, o Homem, suas produções, sobre o passado. Pomian sinaliza como o colecionismo e o valor desses objetos na Europa Ocidental se relacionavam com o campo de cada conhecimento e destaca que esta prática era também investida de prestígio social, fazendo com que a dinâmica de coleta de objetos, o modo de estruturar internamente a coleção, as situações de abertura ao visitante, fossem também orientadas pela luta de poder entre os grupos que dela se beneficiavam. Os objetos, refletiam então, e ainda hoje refletem valores relacionados à sociedade à qual o colecionador pertence, mas são também objeto de disputa entre grupos concorrentes. Um exemplo, são os museus criados na época da revolução francesa. Estes museus foram espaços destinados a abrigar e a legitimar a conservação da herança revolucionária, convertendo os bens da nobreza em patrimônio da República, definindo o futuro dos objetos que afinal, representavam um mundo que se queria esquecer. Esta é uma boa ilustração do movimento da formação de coleções que consiste em recontextualizar ignorando a biografia da peça. O Museu revolucionário é um espaço de re-apropriação, de representação, além de ser também instituição de estudo e cenário de celebração de uma série de valores. Valor do Estado moderno, valor das ciências, também emergentes, onde começam a se definir campos de conhecimento.

### **Coleções para quem?**

Se fôssemos tentar traçar o perfil social do colecionador, levantaríamos, ao mesmo tempo, os diferentes tipos de coleção ou ainda a trajetória de uma mesma coleção, mudando de proprietário ou colecionador, passando da esfera do privado para a esfera do público. Assim, coleção e colecionador não constituem entidades homogêneas ou imutáveis. Parte dos colecionadores nos séculos XVI, XVII e XVIII eram nobres, religiosos ou laicos, estudiosos associados à nobreza, burgueses abastados ou monarcas. A pessoa que possuía um “semióforo se tornava também, de alguma forma, um “semióforo” humano. Assim, déspotas esclarecidos ou ainda burgueses letrados investiam dinheiro na compra ou busca de peças. Pode-se dizer que o capital econômico era revertido em capital cultural, que por sua vez promovia o reconhecimento social. Afinal, quem podia colecionar deveria ter os meios para fazê-lo: para viajar, para ter pesquisadores ou naturalistas a seu serviço, enfim para entrar em barcos e visitar outros mundos ou para realizar escavações nos campos romanos. Essa



reversão de capital econômico em capital cultural, visando o reconhecimento ou o prestígio social, contribuía para promover a ascensão social ou para reafirmar a posição já adquirida, indicando alternativas de mobilidade que vieram substituir a dinâmica social do que os franceses designaram como o “ancien régime” após 1789.

## **A dinâmica do colecionismo, as regras do colecionador**

Existiam leis ou normas que fundamentavam a estrutura dessa reunião de objetos e essas leis e normas partiam também de contextos históricos e sociais, de referências culturais e, em grande parte, dos campos de conhecimento que se afirmavam. O esforço de construção de uma definição sobre o que devesse ser a coleção suscitava, necessariamente, a definição do que não poderia ser considerado como tal. Percebe-se então existir, historicamente, uma contra-posição entre o bom colecionador, a boa coleção sistematizada, organizada, com uma lógica interna legitimada e um colecionismo que era caracterizado como obsessivo ou desqualificado.

O lado obscuro da coleção, o seu negativo, seria uma prática tendendo à idolatria ou ao fetichismo, à fixação, a uma acumulação aleatória, ou seja, à super acumulação e à acumulação para si. Todavia, os critérios guiando a formação e a organização da coleção foram aos poucos modificando-se. Por exemplo, o que movia o colecionador proprietário de um gabinete de curiosidades ou de uma câmara das maravilhas, até o século XVIII, era a diversidade da natureza, aquilo que a natureza tinha de maravilhoso, de diferente, de espetacular. Então, trabalhava-se com objetos muitas vezes fantásticos entre visíveis, invisíveis e imaginários. Neste caso, entre as peças estimadas estavam presentes as tais caudas de sereias e os chifres de unicórnio. Quando o pensamento da revolução científica na Europa se estabelece, os gabinetes se transformam. Essas peças, precedentemente consideradas como as estrelas do gabinete são substituídas por exemplares de um “Todo” do qual espera-se identificar as regularidades e leis, de uma coleção suficientemente exaustiva para realizar o “inventário da natureza”.

Entre o estudo sistemático de uma coleção minuciosamente construída com finalidade de produção de conhecimento e o encantamento e a surpresa, diante de peças que evocavam o desconhecido, ocorreu um lento processo. O fascínio da descoberta das Américas e da redescoberta da África, o encantamento com a antigüidade clássica aconteceram no bojo da transição entre uma narrativa de explicação do mundo pautada na tradição, na Igreja e na ciência que esta ordem de fatos oferecia então, e uma nova ordem em gestação. Aos poucos, vão se constituindo outros sistemas de leitura, de classificação dos fatos e outros espaços sociais de produção de conhecimento (sociedades científicas, arquivos, bibliotecas, jardins botânicos, coleções e museus) ganham importância e afirmam novas narrativas. A coleção e a prática de colecionar se especializam ao caracterizarem as coleções científicas, formadas e alimentadas exclusivamente com finalidade de estudo, geralmente abrigadas nos museus ou nas universidades, sob a responsabilidade de

coleccionadores cientificamente credenciados. Coleções científicas conviverão com outras coleções, o desenvolvimento das segundas não impedirá que outros motivos continuem a impulsionar a coleta e a exposição de objetos mas serão as primeiras que prevalecerão como modelo, principalmente nos museus de história natural.

### **Como a coleção e o museu se encontram?**

As coleções que povoaram a Europa entre os séculos XVI e XVIII podiam ser privadas ou públicas. As Igrejas e os edifícios oficiais foram as sedes das coleções públicas. Percebemos nos relatos de viajantes e estudiosos, que uma coleção pública teria como função “conferir à cidade boa parte de sua reputação, que determina, no essencial, a sua imagem diante dos visitantes estrangeiros mas também diante de seus habitantes, servindo como “centros cristalizadores” do sentimento de identidade” (Pomian, p.82, 1987).

As coleções públicas e as privadas diferem em alguns aspectos mas encontram-se em estreita relação, como duas faces de uma mesma moeda. As privadas possuem caráter semi-público ao serem citadas pelos viajantes eruditos que transitam por toda a Europa e muitas vezes, vinham preencher as lacunas das públicas. Segundo alguns colecionadores, amadores e estudiosos da arte, das antigüidades e das ciências naturais, as coleções públicas apresentavam lacunas por não desenvolverem um projeto, uma política de aquisição conforme os interesses em questão. A lógica litúrgica ou a troca de presentes e dons heteróclitos entre os príncipes e ministros não correspondia às vicissitudes dos gabinetes de curiosidades, das galerias de estampas, de quadros ou estátuas, dos antiquários. Por exemplo, a Igreja não se interessou, logo de início, o bastante, argumentam críticos da época, pelas estátuas e bustos romanos ou pelos espécimens naturais. As coleções privadas tendiam a terminar seus dias como doações às instituições públicas, assim, estas acabavam por alimentar aquelas. Tais doações podiam acontecer, pouco antes ou após a morte do colecionador que deixava, por escrito, instruções precisas sobre o local e o modo de apresentação de suas preciosidades, mas também ainda, poderiam acontecer durante a vida do colecionador que gozaria, ainda em vida, do prestígio conferido pela magnitude do gesto.

As coleções públicas da época eram visitadas, nos lembra Pomian, quase que da mesma forma que aquelas que encontramos posteriormente nos museus. Logo, a despeito de serem públicas ou privadas, as coleções contribuíram para a construção da memória coletiva e da identidade cultural. Não é esta também uma das missões proclamadas pelo museu moderno? O termo, referindo-se ao templo das musas, disputava com outros como gabinete de curiosidades, quarto das maravilhas, galeria, a designação destes espaços onde eram acomodadas e expostas as coleções. Seriam estas a “matéria” dos museus?

As coleções diferiam segundo a natureza das peças (livros, medalhas, plantas, animais, antigüidades, quadros, estátuas, moedas, objetos etnográficos etc), a forma de

coleta (sistemática, orientada ou aleatória) e o sentido a ela conferida (para estudo, deleite, educação), por serem privadas ou públicas.

Os espaços de estudo, guarda e exposição das coleções designados como museus, podiam ser , como as coleções, privados ou públicos. O museu poderia reunir diversas coleções e foi, com o passar do tempo, agregando valores, criando novas práticas e tecnologias culturais e desenvolvendo missão particular. Essa instituição, a partir do início do século XIX, constrói um valor simbólico para si própria, o valor “museu” que sintetiza tantos outros. Neste período, museus ofereciam oportunidade de adesão pública a valores do estado emergente das mentalidades. Continuam a fazê-lo, nos dias atuais. Embora possam arregimentar para si diferentes segmentos sociais, o têm feito em proporção e condição bastante diferenciada, tentando disciplinar usos profanos através do conjunto de atividades que costumamos designar como educativas (visitas guiadas, textos informativos, sinalização sugerindo um percurso preciso na exposição). No século XXI as formas de visita e os diferentes públicos variam do erudito visitante solitário às procissões ruidosas das grandes exposições temporárias globalizadas. Costumam, ainda hoje, estabelecer com seus visitantes uma relação assimétrica onde um pequeno grupo de profissionais continua a sugerir padrões de comportamento de visita considerados convenientes, segundo o uso das elites educadas. Mesmo assim, os museus se transformam por serem produto de forças diversas e então, uma vez que têm uma história, nos alegram com seu dinamismo.

Adentrando o século XXI, uma série de instituições podem ser categorizadas como museus (mais uma vez, a velha história do arbitrário das classificações) mas guardam inúmeras diferenças umas das outras. Algumas não possuem coleções e nos perguntamos, “mas isso é um museu?”.

Seria a coleção a essência da natureza do museu? Coleções estão presentes nos arquivos, nas bibliotecas, nas universidades, junto aos colecionadores particulares. Todavia, os museus além de reunir, estudar e expor as coleções, realizam, cada vez mais, atividades diversas. A dimensão da comunicação e o projeto educativo têm trazido o público para o centro do palco, foco de atenção e investimentos destas instituições. Aproximam-se os museus dos centros culturais e dos centros interativos de ciência. Todas essas instituições compartilham um sistema de comunicação com o mundo através de suas exposições.

### **Qual é a relação que o museu desenvolve com a sociedade ?**

Nos grandes museus de história natural do século XIX, o acesso para visitantes não era irrestrito. Havia normas, dias e horários, embora limitados, para a visita pública. Porém, abrir as portas da instituição nunca foi o fator decisivo para popularizar a visita. Certos documentos de viajantes, principalmente cartas, relatavam com muita indignação a presença das multidões, profanando o templo nos dias de visita.

Do gabinete privado, freqüentado por grupos restritos de pares e de convidados ilustres, o museu passa a integrar o ensino como atribuição e estabelece junto à universidade e às escolas superiores relações de colaboração, como com as Escolas de belas-artes, na formação dos futuros artistas, ou de concorrência, com a Sorbonne, como no ensino da medicina e da farmácia no Jardin de Plantes do Musée de Paris. Os alunos de nível médio freqüentarão o museu posteriormente, mas entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, chegamos a uma abertura considerada “de massa”, seguindo o rastro das primeiras exposições universais, reunindo pais zelosos com filhos em visitas dominicais. Publicações francesas deste período, como o Opúsculo ensinando o pai a orientar seu filho no museu aos domingos, sugere um certo estado de espírito de “boa vontade cultural” diante da prática de visita. Em algumas gravuras da mesma época, as grandes salas dos museus aparecem repletas de alunos das escolas de belas artes, das escolas de medicina, de adultos, crianças e de operários com suas famílias.

### **A tecnologia simbólica do Museu**

Até a segunda metade do século XIX, ao adentrar um museu, o visitante tinha acesso a toda a coleção ou a todas as coleções ali presentes. O mesmo conjunto de objetos encontrava-se disponível tanto para o pesquisador especialista como para a família operária. Posteriormente, conforme a missão institucional, a coleção será dividida em várias outras: a coleção de pesquisa, a coleção didática, a coleção para o grande público. Com relação a esta última, surgia a preocupação em facilitar a compreensão ou a interpretação da lógica de organização subjacente à ordem dos objetos, pretendia-se tornar possível a difusão dos conhecimentos para os não especialistas.

A simples exposição dos objetos não garantiria a compreensão, não faria sentido para o “leigo”, homem do povo. Sentido tinha para o colecionador ou para os estudiosos, que percebiam a coleção além de cada exemplar, a partir da inter-relação entre os objetos. Então, como promover a apropriação dessa gramática, como fazer entender para o não-especialista, para o não-artista as idéias, conceitos, conhecimentos, teorias inteiras a permear a coleta, o arranjo, a emanar do estudo e da observação atenta daquela ordem das coisas?

O Museu constrói um novo conhecimento, referente às condições de guarda, de restauro, de comunicação dos saberes oriundos de suas coleções. Desenvolve a exposição como tecnologia simbólica. Expor é encenar, colocar o objeto em situação de diálogo com o mundo. Mas o objeto não fala sozinho, ou melhor, não é capaz de tudo revelar apenas com sua presença. Surge a museologia enquanto campo de construção de conhecimento sobre o sentido, a história, a forma de operar simbolicamente sobre objetos, textos, espaços, tempo e a museografia enquanto tecnologia de comunicação com diferentes grupos através de exposições.

Durante o século XIX muitas inovações adentram as salas dos museus na Europa e na América do Norte. Por exemplo, nos Museus de História natural os dioramas expunham em grandes vitrines o meio ambiente recomposto, refletindo a percepção ecossistêmica da natureza. Conviveram com cenas que retratavam também a sua história, o périplo evolutivo que nos conduziria à espécie humana. As salas eram organizadas de forma a oferecer ao visitante uma viagem didática pela evolução ou pela inter relação entre os seres vivos. A escolha das peças era feita, em geral, entre aquelas de menor interesse para a pesquisa. Um outro tipo de texto começava a acompanhar os objetos ou grupos de objetos assim expostos. À etiqueta de identificação técnica poderia ser sobreposta uma outra, visando informar o não-especialista.

A exposição se tornava, cada vez mais, uma tecnologia especializada cuja principal preocupação consistia em promover o acesso do público “leigo” à coleção ou ainda aos conhecimentos dela derivados ou constitutivos. Note-se que, embora os museus tenham desenvolvido estratégias diferenciadas e o público não tivesse para todos os museus a mesma importância, em algumas instituições os responsáveis, curadores, técnicos, educadores defendiam que as peças mais importantes de estudo e mais significativas para a comunidade científica dos diferentes campos de conhecimento, seja da arte, da arqueologia, da geografia, da história natural ou da história das ciências, não ficassem restritas à pesquisa. Algumas das grandes coleções apresentavam ao grande público apenas dez por cento das peças que compunham seu acervo.

Parece evidente existir não uma, mas várias formas de relação entre o museu e a coleção e de trabalho com a coleção enquanto material para construção de sentido. O Museu é uma instituição que reformula. Uma primeira forma de relacionamento entre a coleção e o museu pode consistir no uso de toda uma coleção como unidade de sentido. Neste caso, valoriza-se a ordem interna conferida pelo colecionador original. Parece ser este “espírito da coleção”, este elemento invisível que construiu, no tempo, um sistema de sentido entre aqueles objetos, o foco da atenção do Museu que a abriga, estuda e expõe. Estuda-se a história da coleção, como cada peça adentra aquele universo único, as relações entre o colecionador e outros colecionadores em seu tempo, as diferentes leituras possíveis.

Uma outra relação possível entre o museu e a coleção é aquela que considera o acervo enquanto fonte, matéria prima, biblioteca ou arquivo de objetos. Nesta perspectiva, a operação de construção de uma narrativa de exposição, permanente ou temporária, se coloca em uma outra ordem, ou seja, não necessariamente se trabalha com a lógica original de organização da coleção, nem mesmo com a lógica da totalidade de peças que se tem no acervo, pois os critérios ou a política de aquisição das instituições são fruto de embates e mudam segundo a dinâmica das relações de força entre os grupos que orientam o campo em questão (artístico, científico, histórico etc). Formam-se, a partir dos objetos ali reunidos, várias coleções possíveis. Quando há pesquisa para conceber uma exposição sobre um tema, com objetivo de tecer uma narrativa original, abre-se mão da organização original do colecionador, utiliza-se os objetos como elementos de informação capazes de suscitar e

evocar conhecimentos e referências, munidos de algum auxílio para a interpretação como legendas, cenografia, jogos ou painéis, entre outros.

As formas de expor as coleções etnográficas e antropológicas constituem bons exemplos da dinâmica de forças que formatam a operação de construção de significado entre o objeto em seu contexto original, a lógica do colecionador e o projeto do curador de uma exposição. Um mesmo conjunto de objetos pode gerar uma narrativa de cunho artístico, histórico ou da história natural. O périplo das coleções etnográficas ao longo dos séculos ilustra esta dinâmica. Na França, tais objetos foram vistos como curiosidades, segundo a lógica do raro, do exótico. Posteriormente, foram apropriados pelo discurso científico dentro da narrativa da antropologia e também da história natural. A partir do início do século XX adentram o campo artístico e ganham espaço no mercado das artes podendo ser apropriados como um “Picasso”, enquanto obra de arte primitiva. O mesmo objeto migra entre os diversos campos de conhecimento e entre os tipos de instituição, podendo ser apropriado de formas diferentes.

A presença de objetos “etnográficos” e “arqueológicos” (de outras culturas) preservados em museus ocidentais nos parece óbvia. Muitos foram apropriados indevidamente em nome da ciência e da civilização. Apropria-se sem o menor constrangimento, por acreditar-se no valor (que não deixa de ser um poder) da narrativa (da ciência, da memória, do universal) conferindo novos sentidos que sobrepujam aquele de origem.

### **Experimentando a polifonia discursiva, tolerando a polissemia receptiva, exercício democrático?**

A exposição sobre arte indígena, na mostra “Brasil 500 anos”, no MAM, RJ, mostrava objetos da vida, dos costumes, da cultura dos diferentes povos ou etnias. Como apresentar um objeto de arte indígena? Na verdade, existe uma preocupação estética, uma visão estética do mundo, mas que não é dissociada do processo dos prazeres do mundo. Uma estratégia possível de intervenção para desvelar e possibilitar novas vias de apropriação de objetos etnográficos nos museus parte da forma de expor, propondo ao visitante uma relação pessoal, subjetiva com os objetos. Uma relação com o objeto de maneira desconcertante, quase beirando a provocação, uma relação de estranhamento, uma relação de deslumbramento, ignorando completamente o contexto da narrativa de onde emerge aquele objeto.

Então, pode-se deixar desconcertar pelo inusitado, por um olhar não dominado pelos códigos ou aberto a outros códigos que não são os códigos já conhecidos de interpretação. É alguma coisa que aparece como não-classificável. Na verdade, eu ressaltei a classificação como uma estratégia de dominação simbólica, por outro lado, de entendimento de mundo, mas que acaba também sendo uma estratégia de controle. Uma segunda

possibilidade de apresentação menos normatizada seria aquela onde se negocia com as comunidades de origem, com os “proprietários”, a forma de mostrar os objetos, alguma coisa entre a lógica de quem está expondo e a lógica de quem produziu e usa ou usou o objeto. Neste caso, se coloca o visitante em contato com a diversidade de usos e de sentido sugerida pela peça em questão.

Finalmente, uma terceira forma de driblar um discurso autoritário seria mostrar a relação histórica de poder em torno das coleções, dos grupos que interferem ainda no presente, nas exposições, colocando em evidência o sistema de valores e a abordagem científica escolhidos para apresentar aquele grupo de objetos. Neste caso é útil propor indícios dos processos que conduziram à formação das coleções. Como é que aquele objeto foi parar aqui? Por que ele está aqui? De onde ele veio? Qual sua história? Como e porque se decidiu reunir aqueles objetos, o que preside a política de aquisição, por um lado, e a concepção das exposições de outro? Aqui poderíamos revelar a superposição de duas narrativas: aquela do colecionador e a do curador responsável pela exposição.

Eu me recordo da grande galeria da Evolução, do Museu Nacional de história natural de Paris, que foi re-inaugurada em 1994. Um dos coordenadores de museologia fez questão de deixar uma “sala testemunho”. Pois, às vezes há necessidade de grandes reformas nos museus e nessas grandes reformas se apaga o vestígio de como aquelas coleções e aqueles objetos eram antigamente guardados, mostrados, estudados, organizados. O coordenador relatava a importância de se ter dentro daquele museu, que estava se renovando e propondo um novo discurso, uma narrativa moderna trabalhando o conceito de evolução que integrasse a história dos objetos, do fazer científico, do conhecimento. Assim, ele guardou uma sala mobiliada com suas vitrines de origem, mantendo os parâmetros de classificação e a forma de exposição das coleções no momento de formação das grandes galerias dos museus de história natural. Isso foi a maneira que ele encontrou de dizer, “olha, existe uma história ou existem processos, nós temos uma história, antes se fazia assim (...)”. O fato de existirem dois espaços convivendo e duas formas diferentes de mostrar as peças, pretendia prover elementos para alargar o horizonte de interpretações possíveis. Justamente, a coexistência de modelos de exposição, de narrativas e de situações de visita oferecidas pode induzir a um questionamento, desnaturalizando a escolha ( a exposição e a coleção exposta) como única alternativa possível.

### **Conclusão: qual o lugar da coleção no museu hoje em dia?**

A terceira questão se refere à reflexão sobre como todas essas construções de significado interagem. Como trabalhar com o objeto dentro do museu, dentro da nossa cultura contemporânea. O museu enquanto reformulador de conhecimento também é uma mídia, um sistema particular de produção de sentido, que se forma a partir da exposição percebida como tecnologia particular de comunicação baseada em tempo e em espaço. Uma temporalidade que é então recriada com a estruturação do espaço. O museu utiliza o espaço, o

objeto, o texto, a imagem, a cenografia, construindo uma narrativa que vai interagir (mesmo que ignorando ou omitindo) com a narrativa da coleção e com a possibilidade de cada objeto suscitar significados múltiplos. Neste sentido, aponta um outro problema que é a convivência dos **objetos das coleções dentro dos museus**.

A missão proclamada dos museus na atualidade permanece, em vários pontos, semelhante àquela do século XIX: são instituições de produção de conhecimento, mas também de difusão, de comunicação, de educação. O desenvolvimento e a sofisticação da tecnologia simbólica dos museus gerou a convivência do objeto de estudo, peça de coleção com outros objetos que só existem em museus. Falamos aqui dos painéis (escritos, visuais) dos artefatos construídos nos museus de ciências com o objetivo de trabalhar determinados conceitos, de módulos interativos, de novas tecnologias, computador e jogos virtuais, enfim de uma série de equipamentos de tecnologia de comunicação que vão conviver e interferir junto às peças colecionadas, participando dessa narrativa. Um dia, quem sabe, poderão tornar-se peças de coleção de museografia, de coleções que busquem relatar e estudar a história da comunicação e da relação com os visitantes nos museus.

Eu me lembro de uma exposição itinerante que visitei em Brasília, a “Exposição 500 mais 1000”. Misturava de maneira muito sutil o objeto etnográfico e o objeto arqueológico, ou seja, objetos de culturas que nunca coexistiram. Completava menos para reconstituir (uma “verdade”) que para permitir uma impressão, uma percepção, uma recriação. Oferecia uma situação, uma cena repleta de indícios. Não havia quase texto. Havia legendas em painéis, pinturas, fruto da interpretação de um artista nos sugerindo usos, situações de vida, cenas cotidianas a banhar os objetos expostos.

Esta proposta coloca uma série de questões e nos remete aos objetivos da exposição (o que se quer dizer, o que se quer gerar como experiência, como descoberta para a pessoa que se relaciona com aquela exposição). Há necessidade ou não de se marcar ou delimitar a natureza do objeto dentro da narrativa expositiva? Isso é um objeto etnográfico, arqueológico, cenográfico? Uma exposição com cenários de reconstituição histórica ou de reconstituição cenográfica (utilizando modelos, fac-símiles)? Esta percepção é muito importante para a qualidade da comunicação a ser estabelecida com o visitante?

Posso citar outro exemplo. No meio da rua, no meio daquele jardim enorme havia uma vitrine pequenininha com uma pedrinha. Fui me aproximando para ver. Repentinamente você está ali, espreitando desconfiada uma pedrinha capturada. Pensa: que diabo de pedrinha é aquela e por que está ali no meio do parque? Se não fosse aquela bendita lenda ao lado dizendo que aquilo era um fragmento da Lua, que um determinado sujeito trouxe, a minha emoção não seria a mesma. Eu nunca iria saber que aquilo era um pedaço de Lua. Então a carga de emoção ou a carga de reverência ou de importância do objeto depende de quem olha e compartilha uma série de informações de referência e de conhecimento. Se as pessoas não têm o código, essa leitura não emana do encontro. Pode-se até possuir competências de



leitura do objeto, expertise em educação patrimonial mas sem legenda não funciona... ou funciona diferente. Tem coisas que o objeto não consegue revelar de si próprio.

O processo desta construção, na sua dimensão interna, no polo da apropriação ou do consumo, pode ser descrito como segue. Os objetos que integram as coleções têm o “poder” de desencadear associações mnemônicas e de sentido, suscitando a atribuição de significado. Significado é uma construção pessoal, pautada em conhecimento ou na busca de construção de conhecimento que é relação com o Outro, desejo de comunhão, coragem de desconstruir para poder reconstruir. Objetos nos museus e coleções podem evocar lembranças subjetivas, por serem familiares, por eventualmente, nos remeterem a experiências prévias. Todavia, a fruição de emoções comuns ou o compartilhamento de experiências, informações ou conhecimento exige um quadro mínimo de valores, estruturas, linguagem já conhecida, funcionando como mediadores da criação de sentido. Esta situação é ainda mais pungente ao tocar em realidades culturalmente construídas, que existem ao serem transmitidas entre gerações através dos meios difusos ou daqueles mais estruturados (escola) dos processos de educação e socialização. O museu, com suas coleções, constitui um espaço de encontro nestes processos. A relação estabelecida entre um e outro ultrapassa a de identidade (são o mesmo) ou de causalidade (um deriva do outro). Museu e coleção vêm intervindo reciprocamente em suas naturezas, formas, destino de maneira diversificada e complexa.

Agora, passo a palavra para o debatedor Márcio Rangel.

## **Referências bibliográficas**

Stewart, S., *On longing: Narratives of the miniature, the Gigantic, the Souvenir and the Collection*. Baltimore, 1984.

Stocking, G., ed. *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, Madison, Wis., 1985.

Pomian, K., *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVI<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, 1987.

## Debatedor: Márcio Ferreira Rangel

Primeiramente, eu gostaria de agradecer a Coordenação de Museologia pelo convite, especialmente a muséologa Cláudia Penha dos Santos e ao pesquisador Marcus Granato. Aliás, não poderia deixar de mencionar que este assunto foi objeto de calorosos debates realizados em alguns seminários na cidade de São Paulo, principalmente entre eu e a Luciana. A partir desses debates, eu decidi seguir meus estudos no doutorado cujo objeto de estudo é uma coleção científica da Fundação Oswaldo Cruz.

O tema sobre “as coleções” enquanto objeto de estudo para quem trabalha em museus, é um dos temas mais apaixonantes e certamente o que desperta um interesse maior na área de pesquisa. Eu organizei a minha fala de acordo com a apresentação da Luciana Sepúlveda. Destaquei algumas questões que considero pertinentes para a continuação dos debates no final da minha apresentação.

Alguns teóricos citados pela palestrante, tais como Pomian e Baudrillard se incluem naquela gama de autores conhecidos pelos estudiosos do tema. Eu gostaria de enfatizar Baudrillard, principalmente a questão do “objeto puro”. Aliás, isso é uma discussão presente em qualquer museu. Em relação ao objeto, Baudrillard considera que o “objeto puro” privado de função ou abstraído de seu uso toma um estatuto estritamente subjetivo, isto é, torna-se objeto de coleção, cessa de ser tapete, mesa, bússola ou bibelô para se tornar objeto.

Em outro momento, quando se analisa a necessidade de restaurar um objeto de museu, discute-se se o objeto tem que voltar à funcionalidade inicial, quando estava inserido na sociedade ou, ainda, se tem que se respeitar o tempo, deixando as suas marcas, evitando assim uma intervenção mais drástica. Neste caso, se o artefato não possui mais a função utilitária adquire outras atribuições. Essa é uma discussão presente nos museus, se discute muito sobre os objetos e as coleções.

Luciana Sepúlveda, na sua apresentação, discutiu a questão da evolução da instituição “museu” e a relação do museu com as coleções. A formação das coleções é anterior à própria instituição museu. Quando ela destaca os exemplos clássicos da Grécia, em que as coleções eram formadas no *Museion* cujo acervo se constituía, na verdade, de coleções formadas não por colecionadores, mas por adoradores das musas ou de determinadas divindades. Estes “adoradores” se dirigiam a esses templos com intuito de observar as coleções. Outra idéia associada às coleções que concede uma origem mítica à instituição museu se relaciona à própria história do Museu de Alexandria. Este era um museu que englobaria uma academia, um jardim zoológico, um jardim botânico, além de uma grande biblioteca.

O terceiro conceito de museu (mais próximo do conceito atual), se relaciona aos museus que estariam associados aos exercício de poder e de ostentação. Dois exemplos desse tipo de instituição seriam o Museu Britânico e o Museu do Louvre. Ambas instituições criadas no século XVIII, mas que tiveram o seu apogeu no século XIX. O caso inglês diretamente ligado ao imperialismo britânico, com o domínio de diversas nações, conseguiu a expansão de suas coleções. No caso francês, Napoleão Bonaparte, a partir da missão enviada ao Egito, reuniu diversos objetos que iriam compor o acervo do Museu do Louvre.

As coleções são repletas de indícios e como fonte de pesquisa possibilitam uma forma infinita de estudos. Em relação aos dois casos mencionados, poderíamos, através da análise desses objetos que passaram a fazer parte das coleções destes museus, analisar os percursos da dominação dessas grandes potências. Quais foram os locais? Que objetos foram escolhidos? Por que eles foram escolhidos nesse determinado momento? Que valor era atribuído a esses objetos, uma vez que eram de culturas completamente diferentes? Neste caso, emerge a questão do exótico ou a questão do próprio tempo, a exemplo dos objetos egípcios.

De qualquer maneira, os artefatos adquiridos eram reorganizados, assumindo, portanto, uma nova lógica nessas instituições européias, enfim, uma lógica completamente diferente da do local de origem. Neste momento, surge outra questão interessante que é a “desnaturalização” das coleções. Considero um ponto importante que deve ser ressaltado. Principalmente para um visitante distraído que não possui um cabedal de conhecimento que possibilite analisar determinados objetos. O objeto não fala por si. A nova organização e lógica dadas a estas coleções refletem sempre a lógica de quem esta expondo. Para a compreensão deste novo discurso, existe a necessidade de se analisar essas coleções e esses objetos. Em outras palavras, toda a operação científica ou pedagógica sobre uma coleção, na verdade, é uma meta-linguagem. Ela não faz falar as coisas, mas fala delas e sobre elas.

Um estudioso mexicano chamado Alberto Cirese ressaltava que o museu ou qualquer política patrimonial devem tratar os objetos, os ofícios e os costumes de tal modo que, mais que exibi-los, tornem inteligíveis as relações entre eles, proponham hipóteses sobre o que significam para a gente que hoje os vê e evoca. Os museus são essencialmente unilaterais na escolha dos símbolos de identidade que eles congregam. O grupo que escolhe as coleções utiliza critérios de seleção fundamentados no seu próprio sistema de valores. Utilizando, assim, o museu como declaração de identidade, o grupo que faz a coleção é visto como desejaria ver-se e vê o outro como desejaria que eles se vissem. Isso é muito comum em museus, principalmente no caso dos grandes museus no exterior.

O Metropolitan Museum, por exemplo, possui uma coleção extraordinária sobre a África, entretanto, aquela forma de exposição retrata a visão dos norte-americanos sobre o continente africano. Neste caso, eles organizam as coleções, expõem os objetos, como acham que os africanos são e como eles gostariam que os africanos se vissem. Neste sentido, criam-se rearranjos, reorganizações das coleções. De alguma forma as coleções funcionam

como um espelho, mesmo que um espelho ou idealizado ou deformado que reflete a imagem dos pesquisadores, dos coletores ou das instituições que estão formando essas coleções.

Percebe-se, então, que não só as coleções, mas também o processo de formação dessas coleções, possibilitam uma vasta pesquisa. Os museus através de suas coleções confrontam o indivíduo com percepções estruturadas de informações sobre eles mesmos, seu passado, suas afiliações e seu mundo.

Na América Latina, a formação das coleções e a utilização delas pelos grandes museus possuem uma história muito semelhante, excetuando-se com algumas ressalvas o caso do México, mas mesmo assim não se consegue escapar dessa lógica que permaneceu na região. No México, existe uma escola antropológica muito importante e influente, conseqüentemente conseguiu definir alguns contornos específicos para os seus museus. Por outro lado, não conseguiu escapar das questões que envolvem toda a América Latina. As coleções dos museus latino-americanos são formadas a partir de um discurso sobre a necessidade da formação de uma identidade nacional. São países que procuram se consolidar no cenário internacional e percebem a formação dessas coleções como uma maneira de se compreender e de lidar com essa realidade.

Neste caso, a questão dos objetos que possuem um valor atribuído, enquanto manifestações culturais ou enquanto símbolos da nação, esses bens quando são escolhidos passam a fazer parte de coleções e adquirem o direito à proteção, visando sua transmissão para a geração futura. Neste momento, expõem-se, pesquisam-se, organizam-se e se classificam os objetos. As políticas de preservação se propõem a atuar simbolicamente com o objetivo de reforçar uma identidade coletiva, a educação e a formação de cidadãos. Esse discurso, na verdade, é um argumento utilizado para justificar a constituição dessas coleções.

Outro ponto que considero relevante citado, pela palestrante, é a necessidade de decodificar ou “desnaturalizar” as coleções. As coleções não são prontas, não são simplesmente dadas, existe a necessidade de compreender todo o seu processo.

O estudioso mexicano Nestor Garcia Canclini utiliza a teoria da reprodução cultural. Essa teoria é bastante interessante quando o autor assinala a questão da apropriação dos bens culturais por cada sociedade. Segundo Canclini, as investigações sociológicas e antropológicas sobre as maneiras como se transmite o saber de cada sociedade, através das escolas e museus, demonstra que diversos grupos apropriam-se de forma desigual e diferente de sua herança cultural. Não basta que as escolas e os museus estejam abertos a todos, que sejam gratuitos e promovam em todos os setores sua ação difusora; na medida em que se desce na escala econômica e educacional, diminui a capacidade de apropriação do capital cultural transmitido por essas instituições. Assim, podemos concluir que é impossível tratar as coleções e as nossas exposições com intuito de atender um público geral. As apropriações são completamente diferentes. Mesmo que seja facilitado o acesso, existem algumas barreiras que impossibilitam o cidadão, que entra em um determinado museu para ver uma exposição,

de se apropriar desse capital cultural. Isso não é um problema exclusivo do museu, mas um problema estrutural ligado à educação. De qualquer maneira, é importante ter consciência dessas questões.

Em relação a coleção, qual seria o real limite entre uma coleção e um amontoado? Seria a lógica de sistematização dessa coleção? Assim, como ficariam as coleções que não são institucionais? Em especial, as coleções particulares que não possuem organização, nem classificação e que não conseguem escapar do fetiche da adoração e da idolatria de seus proprietários e de seus colecionadores. No Rio de Janeiro, aliás, praticamente em todos os estados, aparecem vários “semiófaro humanos” que são, na verdade, colecionadores que mantêm uma relação de paixão com as suas coleções e com os seus objetos.

Eu já havia conversado com a Luciana sobre este assunto, como é interessante perceber o comportamento de cada colecionador com a sua coleção. Por exemplo, no Jardim Botânico existe um casal, que possui uma coleção de imaginária, principalmente dos séculos XVII e XVIII, um casal de senhores muito simpático. Sua coleção é muito requisitada para exposição no exterior e em vários outros estados. Certo dia, devolvi uma imagem de Santa Luzia que estava no Maranhão, então, quando acabamos de desembalar a proprietária exclamou: “Ah, meu Deus! Que saudades eu estava da minha Santa Luzia, quanto tempo, quanto tempo que eu não conversei com ela, ela fica ali olhando pra mim”. Existe uma relação de intimidade como se aquela imagem fosse uma pessoa real e não um objeto de coleção.

Outro ponto importante que eu observei nas coleções do Rio de Janeiro é que alguns artistas não podem faltar no que é dito uma boa coleção. E aí uma boa coleção não está sendo considerada apenas pela sua organização ou pela sua classificação, mas pelos objetos que possui, enfim pelas obras de arte que possui. E isto não insere apenas a questão monetária, mas também o valor estético e o status.

Assim, toda boa coleção no Rio de Janeiro, possui peças de Lígia Clark e Hélio Oiticica que atualmente são dois artistas muito valorizados, estão na moda. Eu visitei cerca de dez colecionadores que possuem peças de Lígia Clark e Hélio Oiticica, além de Cícero Dias, entre outros. Algumas peças são marcantes em todos estes colecionadores. Porém, são coleções que não possuem uma lógica de uma instituição museológica. Não apenas pela questão estética, mas pelo material que as compõem.

Afinal, englobam-se as mais variadas fases da arte, desde o barroco, o século XIX e a arte contemporânea, além de instalações. Constituindo uma verdadeira miscelânea de estilos artísticos e de épocas que para aquele colecionador possui uma lógica. Não apenas uma lógica de conhecimento, de status, de riqueza, mas também uma lógica interna que provavelmente não faça sentido para nós, mas ela está ali presente.

Em relação às coleções e à construção da identidade, é interessante perceber que as coleções não são formadas apenas por indivíduos, são formadas também por nações, por

instituições. A formação dessas coleções por essas instituições adquirem um papel fundamental para a compreensão desses países e de suas identidades. A formação dessas coleções engloba diversas questões tais como, o poder, o domínio e a necessidade de organizar o mundo e de conhecê-lo.

Eu estava pensando no caso das coleções de objetos etnográficos; eu considero que elas só fariam sentido para o ocidente, porém para as tribos ou para os povos que produzem esses objetos etnográficos essas coleções não fazem muito sentido. O colecionismo se torna uma prática eminentemente ocidental. Afinal, a necessidade do homem de classificar e de organizar o mundo está diretamente associado à história natural e ao percurso dessas instituições.

Atualmente o que se tem discutido, é em que momento se deveria parar de acrescentar objetos em uma coleção. O limite seria o espaço físico? O limite seria temporal? Histórico? Que limites poderíamos colocar para uma coleção? O espaço físico é um problema que se impõe. Nós organizamos coleções gigantescas e quando expomos dez por cento desta coleção é muito. Por exemplo, o Museu Imperial atualmente tem dez por cento de sua coleção exposta e mesmo assim é considerado um índice altíssimo de objetos expostos. A maioria das instituições não chega a esse índice, assim a maior parte de seu acervo de objetos fica na reserva técnica sendo tratada e pesquisada.

Outro ponto que eu gostaria de abordar, se constitui na verdade em um dos problemas que eu me deparei na Fundação Oswaldo Cruz. Nesta instituição, existe uma coleção de pesquisa, uma coleção escolar e uma coleção que pode ser exposta. A coleção de pesquisa é fechada, só os entomólogos que trabalham com determinados insetos possuem acesso a essas coleções. É uma coleção que tem por função, única e exclusiva a pesquisa. A coleção escolar é formada para apresentar os alunos a possibilidade de complemento do conhecimento escolar. Não estou falando da Fundação atual, afinal isso existe desde a formação dessas coleções.

Uma das minhas indagações relaciona-se com a problemática da difusão e da educação. Na verdade, qual seria a melhor forma de nós expormos ou comunicarmos as nossas coleções? De que forma podemos possibilitar o maior aproveitamento das nossas coleções? Que mecanismo, uma reserva técnica aberta? Algumas instituições fazem atualmente visitas guiadas. O Museu Histórico faz visita guiada na sua reserva, mas de que forma? De que maneira podemos socializar mais essas coleções

**Museologia e Pesquisa:  
perspectivas na atualidade**  
*Tereza Cristina Scheiner*

*A vida só é possível reinventada (Cecília Meirelles)*

## **Nota Biográfica**

### **Palestrante**

Nascida no Rio de Janeiro, Tereza Scheiner é formada em museologia pelo Museu Histórico Nacional (MHN/1970) e em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/1977). Especialista em Metodologia do Ensino Superior pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Antropologia pela George Washington University (G.W.U/ Washington), é também mestre (1998) e doutora (2004) em Comunicação pela UFRJ. Com vasta experiência profissional, é membro atuante do International Council Of Museums - ICOM, no qual já ocupou cargos diversos inclusive Vice-Presidente do ICOFOM, publicou e organizou vários livros, além de inúmeros trabalhos. Atualmente, é professora adjunto da Escola de Museologia da UNIRIO.



## Introdução

A Museologia vem buscando estabelecer para si mesma, desde os seus primórdios, um *corpus* metodológico que a defina enquanto ciência. Mas a busca desse estatuto científico vem esbarrando na dificuldade encontrada, pelos profissionais que a ela se dedicam, em designar-lhe um arcabouço teórico. E isto ocorre porque a maioria dos teóricos vem utilizando, como ponto de partida, o conceito de museu-instituição, de museu-espaco; e de objeto, enquanto parcela material da natureza ou coisa fabricada, existente fora do Homem. Ou mesmo dando um novo nome ao fato social: o '*fato museal*', relação integrativa entre espaço, grupo social e objeto, no domínio do museu. Insiste-se ainda em identificar, para a Museologia, um estatuto científico que a coloque entre as ciências humanas, a partir das bases epistemológicas da Modernidade.

Ora, a Museologia se organiza como corpo de conhecimentos na segunda metade do século XX - e deve ser analisada a partir das realidades científicas e filosóficas do ambiente contemporâneo; ou pelo menos no cruzamento entre as tendências epistêmicas da Modernidade e da Atualidade. E, portanto, para dar-lhe um estatuto científico, seria necessário investigar suas possibilidades de inserção naquele corpo de saberes que Moles define como '*ciências do Impreciso*'<sup>1</sup> - aquelas que, por se organizarem no cruzamento de diferentes saberes instituídos, não têm limites precisos, e só podem ser compreendidas em processo.

Mas podemos também iniciar a investigação pela dimensão fenomênica do Museu, buscando compreender suas relações com o Real - e remetendo não à ciência, mas à filosofia, ao estudo de uma dimensão ontológica da Museologia, que identifica espaços de análise muito próximos às manifestações do Museu no mundo contemporâneo. E, ainda que toda prática museológica pudesse inscrever-se numa sociologia do cotidiano, a compreensão das relações entre o Museu e o Real, nos diferentes sistemas de pensamento, recolocaria o problema em nova dimensão - a possibilidade efetiva de o Museu ser pensado enquanto processo, nas suas relações com a diferença e a complexidade.

Investigar os próprios fundamentos constitui hoje, portanto, a principal via de pesquisa da Museologia, e a única alternativa possível para constituir-se como campo específico de pensamento e de atuação. Este é um caminho obrigatório de auto-constituição, de auto-referência - muito importante, num momento em que o conhecimento do mundo se rearticula e deixa medrar, nas frestas e fendas do já instituído, novos saberes. Foi assim que se constituíram, cada uma em seu tempo, as diferentes disciplinas científicas, e também as novas filosofias.

E que esta imensa tarefa não nos assuste: pensar a Museologia pode ser um exercício intelectual dos mais fascinantes. Pode-se partir de qualquer uma das disciplinas ligadas às Ciências Humanas, trabalhando o Museu como objeto de estudo e a Museologia como resultado de um '*constructor*' temático que tome como base qualquer uma destas ciências.

Mais difícil é partir da própria Museologia, trabalhando-a *‘de dentro para fora’*, fazendo dela o sujeito do pensar científico e construindo, por meio dela e para ela, uma teoria. Difícil por não existir, ainda, uma linguagem museológica devidamente estruturada, fora do objeto; pois o método dito *‘museológico’* é sobretudo voltado para o objeto enquanto referência da cultura do Homem e não para o Museu em si mesmo, enquanto fenômeno cultural e categoria de representação.

Cabe portanto, aqui, a questão: *é possível construir uma Teoria Museológica?* Ou o que vêm fazendo os profissionais reconhecidos como *‘teóricos’* da Museologia é nada mais que adaptar a teoria dos objetos, a teoria política, a teoria literária e muitas mais ao tema *‘Museu’*?

Alguns desses estudiosos defendem a Teoria Museológica como possível, a partir de uma *‘teoria do patrimônio’* - e assim dão origem a um dilema básico, estrutural: para existir, a Teoria Museológica teria que ser parte integrante de uma estrutura mais ampla de pensamento, pertencer a algo maior do que ela mesma e só se afirmaria e se justificaria através dessa coisa maior. Um segundo grupo acredita na construção de uma teoria como resultado da prática museal - e caminha na direção de um outro dilema: onde não há práxis, não há portanto teoria. Já outro grupo dissecar o fenômeno *‘Museu’* em todas as suas manifestações e vem tentando estabelecer, para a Museologia, uma identidade enquanto filosofia ou ciência. Neste caso, a teoria seria a própria base da estrutura disciplinar da Museologia. Outros buscam na Filosofia um aporte racional que leve ao entendimento das relações ontológicas do Museu: sua relação com a Natureza, o Homem, a Verdade, sua inserção no Real.

É possível imaginar que a resposta a esses dilemas esteja na união das várias tendências: acreditar que a Museologia possa ser uma ciência com identidade própria, ou que constitua uma disciplina científica integrada a uma ciência mais ampla e genérica - a ciência do patrimônio e da memória (Heritology). Em ambos os casos, a grande contribuição da *‘práxis’* poderá ser no sentido de desenvolver uma linguagem museológica universalmente identificável, ainda que resultante da multiplicidade de manifestações lógicas, éticas e estéticas vinculadas ao museu.

Um outro caminho seria imaginar a possível inserção da Museologia num sistema filosófico, o que a tornaria uma disciplina de caráter ontológico, com sua própria episteme. Pois é a Filosofia que aproxima o homem de si mesmo, fazendo-o melhor compreender o caráter plural dos mundos internos e externos que o atravessam e tornando possível situar, de maneira mais clara, quais as relações do Museu com as dimensões perceptuais do homem, num espaço configurado pelos cruzamentos entre o sensorial e o inteligível. É ela que nos permite entender, em cada momento da trajetória humana, como este homem se institui nos diversos sistemas relacionais que cria para si mesmo: como o homem se pensa, como pensa o(s) mundo(s), como produz cultura, economia, tecnologia.

Tentando deixar de lado as tendências conclusivas, busquemos examinar Museu e Museologia à luz de diferentes sistemas de representação.

### **Primeiro movimento: pensar o museu**

Estudar a Museologia como ciência, campo do conhecimento ou disciplina científica a partir dos paradigmas da Modernidade, partindo do conceito de ciência enquanto conhecimento racional, sistemático, exato, verificável, metódico e claro implicaria em:

- a) definir um **objeto de estudo** e um campo de ação que sejam próprios da Museologia, e como tais identificáveis e justificáveis;
- b) reconhecer (e dar a conhecer) uma **metodologia** de trabalho específica da Museologia;
- c) construir, para a Museologia, um **sistema de conhecimento** que leve à elaboração de leis próprias ou de paradigmas demonstráveis.

Não é fácil alcançar tais objetivos. Alguns especialistas já o tentaram, entre os anos 60 a 80, e em grande maioria lograram apenas produzir um conjunto de idéias extremamente contraditório. Alguns reivindicavam para a Museologia o estatuto de **ciência aplicada**, caso em que a metodologia de ação seria a das disciplinas de base de cada museu; outros entenderam a Museologia como **ciência independente**, com teoria e metodologia específicas, variando as concepções sobre seu objeto de estudo e sobre a existência ou não de um sistema próprio. Perdidos no labirinto do método e apegados ao conceito de Museu como instituição, pretenderam utilizar o objeto como pedra fundadora da Museologia <sup>2</sup> – para desespero dos filósofos e dos antropólogos, que lhes acenavam com a impossibilidade de constituir, com o objeto, as bases científicas e filosóficas de uma nova ciência.

Verificou-se, então, ser necessário problematizar o conceito de Museu, como ponto de partida para a identificação dos fundamentos da Museologia. A questão básica foi apresentada sob duas perspectivas essenciais:

- 1) o que é Museu, frente aos paradigmas da ciência?
- 2) o que é Museu, na relação com os universais da filosofia?

Este foi o ponto de partida para uma verdadeira pesquisa do Museu como fundamento epistemológico da Museologia, a partir dos novos paradigmas da ciência e do pensamento filosófico: a teoria dos processos, trabalhada desde Spinoza e definida por Bergson; e os conceitos de caos, complexidade e multiplicidade, advindos das ciências exatas (física e matemática). A investigação das bases científicas da Museologia implica no estudo detalhado da evolução desses paradigmas, na sua relação com os diferentes sistemas de pensamento das sociedades.

Sendo o Museu uma criação da sociedade ocidental, é fundamental conhecer a trajetória de significados do termo ‘*museu*’, nos sistemas de pensamento do chamado ‘*ocidente*’, identificando que paradigmas se encontram na base dessas definições e conceitos. Pois a Museologia se origina de uma idéia de Museu produzida pelo Ocidente Moderno e diretamente vinculada aos modos e formas através dos quais este Ocidente pensou o Real: é a idéia de Museu como instituição permanente, local dedicado ao estudo, conservação, documentação e divulgação de evidências materiais do Homem e do seu ambiente. Esta percepção de Museu vem sendo mantida na literatura especializada, a partir de uma suposta origem do termo - que teria sido o Mouseion, ou ‘*templo das Musas*’ – o que evoca uma certa ‘*sacralidade*’ constitutiva: o templo (museu) é o lugar onde se guarda o sagrado (memória). Identificado ao local (em Delfos) onde as musas falavam, pela voz das pitonisas, ou mesmo ao Mouseion de Alexandria, o Museu só pode ser percebido de duas maneiras:

- a) como espaço físico (o templo) é um relicário, local de coisas sagradas (acervos), solene, espaço do ritual; espaço de reprodução, vinculado muito mais à permanência do que à criação;
- b) como experiência oracular (o oráculo), é um agente da Verdade – e pode recontar o passado, narrar o presente e prever, pela palavra, os acontecimentos.

O que estaria implícito neste conceito de Museu? Ora, uma origem vinculada a um sistema filosófico já estabelecido, onde a Razão (*logos*) predomina sobre a natureza e a espontaneidade (*physis*). Não há espaço para as Musas num lugar assim.

Ao rever a gênese da idéia de Museu percebe-se que ela advém não da filosofia, mas do pensamento mítico; e está vinculada não ao templo das musas, mas às próprias musas – as palavras cantadas, responsáveis, no panteão grego, pela manutenção da identidade do seu próprio universo. Expressão criativa da memória via tradição oral, são trazidas à luz da consciência pela ação dos poetas, ultrapassando todas as distâncias espaciais e temporais para tornar presentes os fatos passados e futuros, fazendo o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original – não como racionalidade, mas como Criação. Como a voz da memória, são o que impede o esquecimento – não pela materialidade, mas pela reiteração do canto: a mensagem mediada. Instância de presentificação da capacidade humana de criar e memorizar cultura, as musas instauram, com o canto o seu próprio espaço: comunicação. As musas existem (e cantam) em continuidade - pois a memória não tem começo nem fim, não contém a origem do Cosmo e do Homem enquanto passado, mas na atualidade de um viver contínuo. Neste sentido, a memória não implica numa cronologia, é simultaneamente presença, potência e consciência.

Esta é a origem que acreditamos para o Museu: não o Mouseion, o templo das musas – mas o Mousaon, instância de presentificação das musas, de recriação do mundo por meio da memória. Ele pode existir em todos os lugares, em todos os tempos: espaço simultaneamente intelectual e criativo, existirá onde o Homem estiver, e na medida em que assim for nominado. Potência inesgotável, recria-se continuamente, seduzindo o ouvinte com o fascínio da sua voz. E como as palavras falam do que é real e do que não é real, o Museu pode

ser, simultaneamente, a verdade (real) e a ilusão da verdade (fantasia); a permanência (registro) e a irrupção do novo (espontaneidade, criação). A origem do Museu é portanto puramente intangível: sopro, espontaneidade, multiplicidade, comunicação.

Nascido como instância de celebração, o Museu está para sempre articulado aos mais essenciais meios de expressão da memória: o tempo, a língua e o espaço. E é na relação entre esses elementos que ele opera. A Memória é aqui entendida enquanto processo, enquanto jogo de articulações da emoção e da mente humanas; o Museu, espelho e representação do Homem e das realidades por ele percebidas, atua simultaneamente nos diferentes planos de memória, constituindo-se à imagem e semelhança dos valores, desejos e expressões de distintas sociedades, que continuamente o recriam – seja para dar-lhe novas formas, seja para reatualizar formas já instituídas e consagradas. Pode-se traçar assim uma trajetória do Museu como representação, espelho e síntese dos diferentes sistemas de valores que predominaram através da História, especialmente nas sociedades ditas ‘ocidentais’: o espaço sagrado; o espaço de registro; o arquivo; o tesouro; o monumento; o espaço de estudo; o museu instituído (museu tradicional); o espaço geográfico (museu de território); o espaço cibernético (museu virtual); a biosfera (museu global).

Neste processo, um elemento se destaca: o objeto, síntese dessas representações de mundo, documento material das articulações entre o Homem e seus universos perceptivos. E destaca-se a ponto de chegar a representar, em muitos locais e épocas, o próprio Museu - como se fosse possível à memória cristalizar-se em materialidade, e ao homem transcender-se para além de si mesmo, na pretensa imortalidade da coisa fabricada.

Perceberemos, então, que a cada ‘*modelo de Real*’ instituído por uma determinada sociedade, corresponderá um determinado ‘*modelo de Museu*’. Se a Antiguidade clássica privilegiou o monumento, o arquivo e o museu-tesouro, as representações do museu medieval serão o claustro, a biblioteca, a igreja monumental onde se guardam os objetos que reforçam toda a mística dos rituais cristãos - tudo o que se encerra e se mantém, se guarda e se justifica no segredo. É o museu encerrado na torre. Mas não devemos esquecer a sua outra face: a face dionisíaca, que se realiza todos os dias na dimensão pagã e popular, responsável pelo desenvolvimento dos cantos, danças e rituais pagãos, da tradição oral, das histórias que mantém viva toda uma cultura intangível; e também nos objetos do cotidiano, e nos processos e relações que implicam na existência desses objetos. Já o **museu do Renascimento** será o museu da Razão (como em Descartes) ou da Natureza – espelho de um mundo exterior ao corpo humano, representação de um sistema integrado de similitudes, centrado no homem. Seu maior exemplo é o gabinete de curiosidades, onde as evidências se articulam segundo critérios de semelhança, analogia, emulação, como num microcosmo especular onde a representação se dá não simplesmente pela repetição, mas também pela tentativa de (re)criar pequenas “*totalidades*”, organizadas segundo esses mesmos princípios. O Museu é, assim, como uma aula - onde a certeza do fato se dá pela presença de um conjunto de elementos que permite explicitar, de forma racional, processos e sentidos: **a coleção**.

No século XVII, o pensamento ocidental deixa de atuar no âmbito da semelhança para reconhecer a importância da diferença e da exceção, e as coisas do mundo passam a ser entendidas segundo relações de igualdade-desigualdade. A melhor forma de compreendê-las é ordená-las em séries, estabelecendo identidades pelo conhecimento sistemático e pela comparação e interligando todas as representações numa imensa rede de significados, sobre a qual o conhecimento se articula. É dessa proposta de uma ciência geral da ordem que se alimenta o Museu, que incorpora a função ordenadora para exercer, de modo completo, sua sistemática de ordenação. Profundamente vinculado ao saber organizado, o Museu da idade clássica é representado pelo museu universitário, pelo jardim botânico e o zoológico, ou pela galeria de arte - espaços privilegiados para o exercício das teorias classificatórias que tão bem explicitam essa episteme; espaços onde as coleções podem ser articuladas como verdadeiros quadros simbólicos das ordenações dos fenômenos naturais, ou da capacidade criativa do homem. Um outro elemento aqui se insere: o tempo, que convida a pensar as evidências do mundo desde o ponto de vista de uma evolução, de uma cronologia de acontecimentos.

Quando, ao final do séc. XVIII, o pensamento coloca o homem no coração da representação e tudo passa a ser percebido na sua relação com o humano, o Homem se instaura definitivamente no âmbito do Museu. Sujeito político e filosófico, este é o homem que dá forma ao mundo - o *Homo faber*, que inventa a indústria moderna; o *Homo belicus*, que conquista e coloniza, mas que também liberta, via revolução; o *Homo aestheticus*, que elabora a nova música, a nova poesia, a nova arte - onde ele próprio ocupa o lugar da divindade. Ele está presente no museu da revolução, cujo exemplo maior é o Louvre, mas também no museu do Estado, da identidade e das glórias nacionais; no museu colonialista, que recolhe objetos do mundo e onde o homem do passado ou das regiões recém colonizadas ganha o estatuto de Outro e é tratado como objeto de estudo. A perspectiva iluminista instaura ainda, no pensamento do período, a percepção de que a singularidade do presente se dá na relação com o passado: só é possível pensar o novo a partir do já acontecido. Esta ligação com a origem é a outra forma que assume, na filosofia ocidental, a compreensão da finitude do homem - agora vinculada à percepção de que o saber é finito, assim como finita é a existência.

Esta nova relação com a finitude está representada, de modo absoluto, no Museu, onde a presença do objeto permite a ilusão de que é possível eludir a morte. É exatamente neste período, entre os séculos XVIII e XIX, que se institucionaliza o que, a partir de então, seria reconhecido, em todo o mundo, como “Museu”: uma organização vinculada aos poderes constituídos, que reúne em espaços especialmente construídos ou preparados, evidências dos processos naturais ou da ação do homem. Nesses espaços, intencionalmente sacralizados como ‘*culturais*’, ‘*objetos*’ reunidos em ‘coleções’ sistematicamente classificadas são apresentados a um público, através de exposições que constituem, sempre, a fala autorizada da organização. Este é o museu a que hoje denominamos *Tradicional* e que floresce ao largo do séc. XIX, fazendo o espelho das normas instituídas e dos valores aceitos pelos setores hegemônicos de uma sociedade que coleta, produz, concentra e distribui riquezas de forma jamais antes experimentada.

Síntese de valores colonialistas, o Museu Tradicional representa, sob um olhar hegemônico, as mais diferentes sociedades - cuja produção cultural é vista como material folclórico, etnográfico ou antropológico, ou ainda como curiosidade. Implantado pelo colonizador nos territórios conquistados, atravessa terras e mares e se difunde por todos os continentes – perpetuando, pela via da conquista e da imposição cultural, a falsa impressão de ser o único museu existente, o único museu possível, em todos os tempos, a todas as sociedades. São tradicionais os museus de arte, de história, de ciência, de tecnologia, que reúnem coleções ilustrativas de todo e qualquer domínio do pensamento. Centrados no objeto, estruturam-se a partir de movimentos muito específicos, desenvolvidos por especialistas: coleta; documentação; conservação; pesquisa; interpretação; comunicação. E dependem, para existir, do interesse de um público que os visite.

Eis porque, entre os séc. XIX e XX, os museus tradicionais dão especial destaque às exposições, articulando-as como fala organizada, que os torna similares a um livro aberto – um livro ilustrado, em três dimensões. O Museu se instaura assim como ‘duplo’ do Homem, como instância simbólica de um discurso do homem para o homem – elaborado pela conjugação preestabelecida de espaços, idéias, palavras e objetos. A ênfase humanista entende cada sujeito como o resultado da relação com outras pessoas: o ‘*eu sociológico*’, resultante da mediação entre o indivíduo e o mundo. Baseada no conceito positivista de que as idéias são ‘*atos sociais*’, a sociologia analisa as percepções de mundo das diferentes sociedades e busca entender como elas se organizam; e, para fazê-lo, classifica os homens como antes se classificavam as coisas, buscando uma relação entre o sistema lógico de cada sociedade e as suas representações. Mas o séc. XIX é também dominado pelo progresso material e tecnológico e por novas percepções da realidade, resultantes do progresso científico<sup>3</sup>; e ainda por uma renovação da literatura e das artes, que traz o artista de volta ao cotidiano e à impulsividade do ato criador. É também quando se colocam em primeiro plano as questões da nova classe instituída pelo fenômeno industrial: a classe proletária.

...Que importância tem isto para o museu? Muita, se recordarmos que é exatamente esta a base de raciocínio que irá configurar a concepção dos museus a céu aberto, gênese dos museus de território e do ecomuseu, abrindo caminho para o que viria a ser, mais tarde, nominado por alguns autores como *museu social*. E assim, ao final do séc. XIX, as teorias do homem e a valorização do papel das sociedades na construção do *corpus* cultural provocam, no museu, uma mudança de sentido: antes orientado para o objeto, ele é agora orientado para a sociedade.

Este é também o período em que ciência e filosofia reinstauram, no pensamento ocidental, a possibilidade de pensar um Real que a tudo atravessa, que está no homem, fora do homem e para além do homem, e que se realiza pela capacidade permanente de rever valores individuais ou sociais. Levam-nos ainda a compreender a potência da linguagem enquanto multiplicidade: o que importa não é saber de quem se fala, mas quem fala, pois é naquele que mantém o discurso que a linguagem se reúne. Essa recondução do pensamento para a própria linguagem define o homem simultaneamente como objeto do saber e como sujeito que



conhece, permitindo que o *cogito* do mundo moderno se abra para a interrogação dos espaços do não-pensado.

É neste ambiente que se desvela o Museu do século XX. Um ambiente no qual Homem, Natureza e Real são concebidos: a) em relatividade e complexidade; b) em integralidade; c) em continuidade. E se o conhecimento já não mais opõe homem e natureza, corpo e mente, razão e instinto, se já não existem categorias pensadas a partir da exclusão, é possível perceber o museu tradicional nas suas várias dimensões: o museu ortodoxo; o museu exploratório; o museu com coleções vivas.

Cai o mito do museu universal: pois se o universo é relativo, se matéria, tempo e espaço são relativos, se a vida e a cultura são relativos, por que apenas o Museu deveria ser absoluto? É possível perceber, agora, a existência de outras formas de Museu: o museu interior, desvelado pelas teorias freudianas e pela psicanálise; o museu de território, produto das teorias sociais; o museu global, conceito instaurado pelo pensamento ecológico e por um novo universal filosófico: a biosfera; o museu virtual, recente criação das novas tecnologias.

## **Ssegundo movimento: pensar a museologia**

Torna-se, então, possível admitir o Museu como fenômeno, independente de um local e de um tempo específicos, possível de existir simultaneamente em muitos lugares, sob as mais diversas formas e manifestações. Esta é a grande contribuição da pesquisa teórica em Museologia, a partir do final dos anos 70 – o que permitirá o desenvolvimento da Museologia e a sua estruturação como campo disciplinar, dentro de uma ética da pluralidade.

Em 1979, em Seminário Internacional do ICOFOM realizado em Estocolm, Suécia, André Desvallés e Ana Gregorova definem a Museologia como uma *‘ciência que estuda a relação entre Homem e o Real’*. No mesmo evento, Zbigniew Stranski define a Museologia como *‘uma área específica de pensamento, centrada no estudo do fenômeno Museu’* e tendo como objeto de estudo *‘a musealidade’* – valor documental específico do objeto. No ano seguinte, Valdisa Rusio refere-se ao *‘fato museal’* como objeto de estudo da nova ciência: uma adaptação, à Museologia, do fato social - definido, aqui, como a relação entre homem e natureza, no cenário do museu.

Perceber o Museu como fenômeno é percebê-lo livre e plural, podendo existir em qualquer espaço, em qualquer tempo. Inexiste, portanto, uma forma *‘ideal’* de Museu, que possa ser utilizada em diferentes realidades: o Museu toma a forma possível em cada sociedade, sob a influência dos seus valores e representações, intrinsecamente vinculado às diferentes expressões do real (passado, presente ou devir), do tempo (duração), da memória (processo) e do pensamento humano (Homem como produtor de sentidos). Como fenômeno,



o Museu está sempre em processo, revelando-se sob múltiplas e diferentes faces. E todas as formas conhecidas de Museu serão vistas como suportes, manifestações do fenômeno numa dada realidade.

Desde meados dos anos 80, alguns teóricos passam a identificar, como objeto de estudo da Museologia, o fenômeno Museu e o Real em sua integralidade <sup>4</sup>; e como metodologia de pesquisa, a análise das relações entre dois universais: o Humano e o Real. Em 1986, num importante passo rumo à legitimação da origem intangível do Museu, o ICOFOM considera, nas conclusões oficiais de sua Confêrencia Anual, a Museologia como *‘o estudo da relação específica entre Homem e Real, expressa pelos atos de coleta, preservação e documentação relacionados a essa realidade e pela comunicação desse conhecimento’*. A partir de 1992, a comunidade museológica latino-americana vinculada ao ICOFOM (ICOFOM-LAM) adere espontaneamente a essa via de pensamento, defendendo a idéia de museu como fenômeno. Ainda nesta década, o ICOFOM e a Escola Internacional de Museologia em Brno, República Tcheca, difundem em âmbito internacional as bases teóricas da nova disciplina.

Hoje o Museu é pensado como *‘fenômeno, identificável por meio de uma relação muito especial entre homem, espaço, tempo e memória, a que denominaremos Musealidade’* <sup>5</sup>. E a musealidade é reconhecida por meio da percepção que os diferentes grupos humanos desenvolvem sobre esta relação, de acordo com os valores próprios de seus sistemas simbólicos. Como valor atribuído (ou assignado), a percepção (conceito) de *‘musealidade’* poderá mudar, no tempo e no espaço, ajustando-se aos diferentes sistemas representacionais de cada grupo social. Assim, o que cada sociedade percebe e define como Museu pode mudar, de acordo com o processo de evolução de seu substrato simbólico e com as dinâmicas de re-significação de suas representações.

Pensar o Museu na Atualidade implica portanto em admitir a sua face fenomênica, capaz de assumir diferentes formas e apresentar-se de diferentes maneiras, de acordo com os sistemas simbólicos de cada sociedade. Admitir que Museu não é uma coisa única, mas o nome genérico dado a um conjunto de manifestações do indivíduo e das diferentes coletividades. Significa também perceber que Museu é processo, e não produto cultural: está em contínua mutação, dá-se no instante, define-se na relação - sendo capaz de representar, simultaneamente, os planos de realidade do Mesmo e do Outro, em todas as suas manifestações.

Mas, até bem pouco tempo, a Museologia ainda pensava o Museu apenas como coisa instituída, experiência que historicamente deriva no museu tradicional, representação do estatuto da Modernidade; ou no museu de território, modelo ainda vinculado à percepção do *eu* sociológico. E, mesmo que esses modelos ainda venham representando, de modo convincente, a memória e o patrimônio da humanidade, não se pode deixar de admitir que sejam (com todos os seus desdobramentos) produtos de um Ocidente que, apenas agora, deixa de pensar-se como o Mesmo absoluto.

A Museologia deve ser compreendida, hoje, como o campo do conhecimento dedicado ao estudo e análise do fenômeno Museu, enquanto representação da sociedade humana, nos diferentes tempos e espaços sociais. Como tal, abrange o estudo das múltiplas relações existentes entre o Homem e o Real, representadas nas diferentes formas de museus: museus tradicionais, baseados no objeto; museus de território, relacionados ao patrimônio tangível e intangível das sociedades do passado e do presente; museus da natureza; museus virtuais.

Como disciplina acadêmica, tem metodologias específicas de trabalho, relativas à coleta, preservação, documentação e comunicação do patrimônio total da humanidade. Possui também uma terminologia específica, ora em desenvolvimento, que permite o trabalho integrado com outras áreas do conhecimento, tanto na teoria como na prática. Quanto às bases filosóficas da Museologia, dimensionam-se a partir da investigação das múltiplas relações entre o Museu e o Real, nos diferentes sistemas filosóficos – onde são consideradas, entre outras, as seguintes interfaces:

- Édipo: Ego x Alter - identidade, ipseidade, alteridade
- Narciso: o Museu como espelho
- Museu e Razão: logos
- Museu e Criação: phantasia
- Eros: Museu e emoção – paixão e desvelamento dos sentidos
- Tanatos: Museu e finitude – o medo, a sombra e a morte
- Apolo e Dioniso: razão e paixão, equilíbrio e demasia
- Aesthesis: percepção e conhecimento do Belo.

Propomos então, para a Museologia, a tarefa de estudar o Museu em todas as suas relações com a Teoria do Conhecimento, com os sistemas de crenças e com as diferentes estruturas e conjunturas sócio-culturais, no tempo e no espaço. Isto se pode lograr definindo-se linhas específicas de investigação sobre o Museu e a Museologia.

## **Linhas de pesquisa da museologia**

O estudo da Museologia abrange, na atualidade, alguns processos e relações fundamentais, que configuram linhas específicas de pesquisa, desenvolvidas nas interfaces com outros campos do conhecimento:

### **Museu e real**

Estudam-se aqui os componentes éticos, físicos e gnosiológicos da Museologia,<sup>6</sup> tomando como ponto de partida as teorias filosóficas – nas quais os conceitos de Real,

Verdade, Bem e Mal, Homem, Deus, Natureza, Poder, Vida e Morte, Duração e Finitude fazem parte de uma percepção profunda do Ser do Museu. Só é possível empreender esta investigação quando se percebe o Museu como fenômeno. Atualmente, usa-se como base de análise as relações do Museu com os novos paradigmas da física quântica, das ciências matemáticas e com a filosofia dos processos, do caos e da complexidade.

## **Museu e sociedade**

Nessa linha de investigação, encontram-se os componentes históricos e antropológicos da Museologia (manifestações de duração da realidade), sua estrutura como agente cultural (relação partes x todo), sua dimensão material e institucional. Ela só se torna possível quando percebemos o Museu no quadro dos Estudos Culturais, incluindo-se aqui o estudo das relações entre o Museu e a sociedade humana, podendo abranger os estudos patrimoniais. Na atualidade, utiliza-se como base de análise para tais estudos as relações do Museu com a globalização e as pautas de discussão sobre Identidade.

## **Museu e informação**

Aí estão implícitas as relações entre a Museologia, a Semiologia e a Ciência da Informação. Parte-se dos estudos de linguagem (estruturas, sintagmas, especificidades) para a construção de terminologias específicas, representativas das diferentes funções do Museu. Todo o trabalho de documentação museológica, processamento técnico, assim como o desenho e operação de bancos de dados e de instrumentos de comunicação museológica encontram-se vinculados a esta linha de investigação. Somente é possível empreender tal estudo quando se entende o Museu como um espaço de relação, ou como uma instância de produção e circulação de informação. Tais estudos fazem-se sob a influência da Semiótica e das redes virtuais de informação e comunicação.

## **Museu e criação**

Esta é a dimensão do Museu enquanto espaço de elaboração do novo, de criação, de experimentação. É fundamental, para os estudos que se desenvolvam nessa linha, a compreensão do Museu enquanto processo, ou obra aberta - como um tempo e um espaço das ciências e das artes, onde o que predomina é a sensação, a emoção. Tais estudos partem da *Gestalt* para analisar o Museu como *aesthesis*, ou como expressão e representação do mundo dos sentidos, da mente ou mesmo dos processos da natureza.

## **Museu e patrimônio**

Nessa linha, trabalha-se as relações do Museu com o sentimento de posse do indivíduo, traduzido socialmente pelas noções de bem natural, bem cultural, herança e patrimônio. A relação Museu versus patrimônio evoca, num primeiro plano, uma forte relação com a materialidade, na qual exercem papel fundamental os testemunhos materiais da natureza e do homem. Incluem-se, nesta linha de pensamento, as pesquisas de Museologia Aplicada a Acervos, já que território, monumento e objeto são, aqui, conceitos fundamentais. A partir deles, chega-se à percepção dos aspectos não-materiais do patrimônio - memória intangível que se elabora pelos processos. Todos os estudos relativos ao patrimônio encontram-se aqui incluídos: natural e cultural, tangível e intangível, do local ao global.

## **Museu e comunicação**

Configuram-se aqui as interfaces entre o Museu e as estruturas mediáticas – tanto as definidas pelas novas tecnologias como as estruturas espontâneas de comunicação. Fazem parte desta linha a investigação do Museu como fluxo e como estrutura nomádica de representação, caracterizada tecnicamente pelas estruturas em rede e pelo virtual. Mas também as relações interpessoais, substrato dos estudos de público e de educação em museus.

## **Conclusão**

A filosofia e as ciências sociais nos demonstraram, ao longo do século 20, que cada sociedade percebe seu entorno de um modo muito especial, e que os conceitos e representações são uma consequência dos mundos – reais e imaginários – percebidos pelo corpo social, ao longo da história. Isto é especialmente importante ao considerarmos o ambiente cultural da Atualidade, permeado por novas relações com o tempo, o espaço, a matéria, a natureza e a cultura.

As novas tecnologias anulam as distâncias, monopolizando o saber e fazendo emergir novas formas de cidadania, novos mitos, novos mecanismos de partilha social – obrigando toda a cultura contemporânea a se recodificar. A sociedade mundial se reorganiza, constituindo novas comunidades – móveis, essencialmente urbanas e inteiramente subordinadas aos meios de comunicação. Nelas, todo o poder se articula em torno dos movimentos de interconexão: poder científico, técnico, político, cultural. Nesta terra sem fronteiras, a diferença entre os grupos humanos se estabelece menos pelas identidades nacionais e cada vez mais pelas qualidades de inteligência coletiva: os centros de rede catalisam talentos - os mais criativos, os que melhor produzem, os mais éticos. Tudo se esvai na instância do coletivo. No grande mercado mundial, também os produtos culturais são, cada vez mais, oferecidos *on line*: é uma nova forma de colonização, onde já não é mais

necessário dominar territórios geográficos para instaurar influências sobre os territórios da mente.

Neste ambiente fluido e contraditório, tantas mudanças vêm afetando de modo profundo nossas referências identitárias, tornando cada vez mais difícil identificar o que nos define, resgatar as matrizes culturais importantes ao nosso equilíbrio psíquico e sócio-cultural. Pois esta nova sociedade planetária se constitui, ainda, sobre a exploração do mais fraco pelo mais forte e por uma desenfreada competição pelos mercados de consumo. Só que agora as diferenças estão muito mais polarizadas, e já não se pode mais fechar os olhos à imensa zona periférica que cresce e lateja à margem dos grandes centros urbanos – atravessada por todos os tipos de problemas políticos, econômicos e sociais.

Assegurar a sustentabilidade da espécie humana no planeta e garantir níveis mínimos de capacidade vivencial constitui o maior desafio ético da nossa geração. E este o desafio que está na base de todas as políticas econômicas e de todos os movimentos políticos de hoje: como lidar de maneira positiva com o paradoxo do desenvolvimento científico e tecnológico? Nunca a sociedade humana teve à sua disposição tanto conhecimento e tantos bens materiais, nem tanto potencial de acesso ao bem estar físico, material e psicológico; nunca na história existiu um tão grande contingente de despossuídos. Este desafio transcende a questão material: no campo da educação e da cultura, é vital poder garantir a possibilidade de expressão identitária e cultural a todos esses grupos, dentro de uma ética da pluralidade.

Lembremos que a sociedade moderna constituiu-se sobre o afogamento de inúmeras culturas, especialmente aquelas consideradas ‘*menores*’ pela dinâmica colonialista. Na cartografia da globalização, a busca de um futuro sustentável passa pela necessidade de reintegração dessas culturas e de seus valores. E isto só se tornará possível com o enfrentamento honesto da alteridade – das convergências e divergências entre saberes globais, que configuram cada grupo social como componente de uma ‘*humanidade contemporânea*’<sup>7</sup> e os saberes locais, definidores das identidades fundamentais dos grupos.

Enfrentar a alteridade implica portanto em promover uma revisão epistemológica nos conceitos de sabedoria e de conhecimento, fazendo frente à percepção de que toda a razão, sabedoria e verdade encontram-se concentradas na civilização dita ocidental. Significa reconhecer a formidável capacidade de articulação e criação, advinda das práticas geradas pelo computador; mas também os saberes locais e tradicionais - não como exotismo, mas como um padrão cultural tão importante como o da literatura: esta é a diferença que se teria que fazer em relação ao século 20.

É neste sentido que acreditamos na contribuição da Museologia. Conhecer o Museu nas suas diversas manifestações nos ajudaria a perceber como certas sociedades constroem a sua auto-narrativa, como elas se colocam no mundo, como vêem o mundo, e como é esse mundo que elas vêem. A investigação ‘*museológica*’ pode constituir um poderoso auxílio no reconhecimento da inserção do Museu nos sistemas políticos, econômicos e sociais das

diferentes sociedades, especialmente no que diz respeito à análise da sua função enquanto categoria representacional no âmbito dos sistemas simbólicos das diferentes culturas; e nas relações que estabelece com as redes internacionais definidas pela globalização. Neste sentido, os desdobramentos da Museologia Teórica (Museologia Histórica, Museologia Política, Filosofia da Museologia e Museologia /Informação / Comunicação) e da Museologia Aplicada (Museografia; Museologia Aplicada a Acervos; Museologia Aplicada à Educação; Museologia e Administração) podem constituir vias seguras de trabalho na defesa de uma sociedade menos injusta e polarizada.

Quanto à Teoria Museológica, a percepção de que não existem vínculos absolutos entre Museu e Museologia permite aceitar a possibilidade de existência de museus sem museologia e museologia sem museus - o que, na prática, explicaria as diferenças de qualidade de inúmeras instituições denominadas ‘museus’ e também a existência de uma vigorosa produção ‘museológica’ fora dos limites dos museus instituídos - por exemplo, nas universidades.

A análise da dimensão ontológica do Museu, corretamente vinculada às leituras filosóficas contemporâneas, mostra-nos sua inserção no *Real complexo* e aponta para as vias possíveis de interpretação do fenômeno, numa perspectiva transdisciplinar. Se o Real é complexo e o Museu, plural, não é possível imaginar seus limites na própria Museologia, seja ela ciência, conhecimento filosófico ou conjunto de práticas inscritas no cotidiano dos museus. Mas é possível admitir as diferenças entre Real e realidade, esta última representada pelos atributos multifacéticos das várias formas de museu existentes no corpo social. Neste caso, a missão da Museologia poderia ser, como queria Bellaigue, criar interfaces, colocando-se como ponto de encontro dessas disciplinas. Pois é na formação de redes de conhecimento que a Museologia poderá encontrar base para o estudo e a análise da essência do Museu, assumindo definitivamente a perspectiva da contemporaneidade: perceber-se a si mesmo em completo e contínuo devir.

## Notas

1. “*Vivemos em meio a fenômenos vagos, a coisas imprecisas, a situações perpetuamente variáveis, dentro das quais é necessário decidir, reagir ou atuar, tomar posição. Por mais vagas que sejam, todas essas coisas se manifestam à nossa consciência como objetos conceituais ...a ciência é um processo, antes de ser um acabamento. Ela é um penoso esforço para recomençar perpetuamente a pensar de maneira precisa (...) E o que buscamos em nossas vidas é apreender essas coisas vagas que nos cercam, de uma maneira um pouco menos arbitrária do que fazíamos antes*”. MOLES, Abraham. Ciências do Impreciso.

2. Gregorova, Pischulin,

3. não esqueçamos, é a época de Pasteur, de Freud e da relatividade

4. Bellaigue, Decarolis, Desvallés, Maroevic, Scheiner, Stranski, todos membros do ICOFOM – Comitê Internacional de Museologia do ICOM – Conselho Internacional de Museus.

5. SCHEINER, Tereza. Aula. International Summer School of Museology – ISSOM. Brno, Rep. Tcheca, 2000.

6. entendendo-se como gnosiologia ao estudo da Museologia enquanto conhecimento

7.Ver GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da Modernidade.

